This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

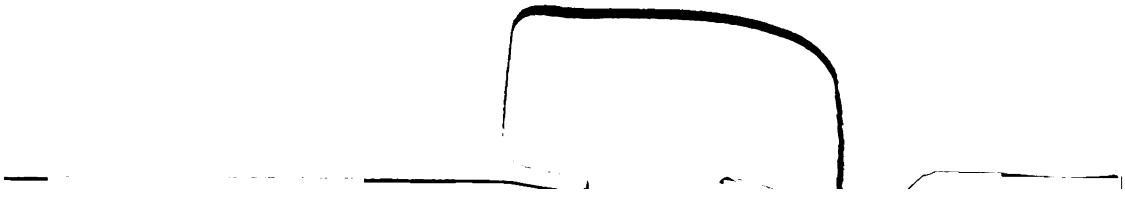
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 3 757 773



BUCHSCHMUCK VON CHR. F. MORAWE.
DRUCK VON WILHELM PEIN, WERDER (HAVEL).

VON DIESEM BUCHE WURDEN 100 EXEMPLARE AUF BÜTTENPAPIER GEDRUCKT, IN LEDER GEBUNDEN MIT VORSATZPAPIEREN VON GERTRUD MORAWE UND HANDSCHRIFTLICH NUMMERIERT. SIE SIND ZUM PREISE VON 15 MARK FÜR DAS EXEMPLAR NUR VOM VERLAGE DIREKT ZU BEZIEHEN.

LISZTS OFFENBARUNG

SCHLÜSSEL
ZUR FREIHEIT DES INDIVIDUUMS
VON

FREDERIC HORACE CLARK

CHR. FRIEDRICH VIEWEG G.M.B.H.
BERLIN-GROSS LICHTERFELDE 1907

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN, BLEIBEN DEM AUTOR VORBEHALTEN. PUBLISHED JUNE 13. 1907 BY CHR. FRIEDRICH VIEWEG G. M. B. H. BERLIN-GROSS LICHTERFELDE. PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED STATES RESERVED UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905 BY THE AUTHOR.

MUSIC LIB.
MUSIC LIBRARY
University of California
Berkeley

ML410
L7C56
MUSIC
LIBRARY

SO DANKE ICH AUCH DIR MIT PSALTERSPIEL FÜR DEINE TREUE MEIN GOTT; ICH LOBSINGE DIR AUF DER HARFE DU HEILIGER MEINES GLAUBENS.

PSALM LXXI, 22

WO BEIM BETRIEBE DER MUSIK NUR DIE LUST DER ZUHÖRER BEZWECKT WIRD, NICHT AUCH DIE VEREDELUNG DESSEN, DER DIE KUNST BETREIBT, DA IST KEINE WÜRDIGE BESCHÄFTIGUNG FÜR FREIE MÄNNER.

ARISTOTELES POLITIK VIII

WENN ABER EINER DA IST, DER SOWOHL AN WEISHEIT WIE IN DER KRAFT DES HANDELNS, DER TUGEND, BESSER IST, ALS DIE BESTEN, DEM ZU FOLGEN, IST SCHÖN UND IHM ZU GEHORCHEN, GERECHT. ERFORDERT ABER IST, DASS ER NICHT ETWA NUR DIE WEISHEIT, SONDERN DIE KRAFT DES HANDELNS DIE TUGEND BESITZT.

ARISTOTELES POLITIK VII

DIE TUGEND IST EINE HARMONIE.

DIOG. LAERTES: VIII 1. 33

SEID ABER TÄTER DES WORTES UND NICHT HÖRER DIE SICH SELBST TÄUSCHEN.
WER ABER DAS VOLLKOMMENE GESETZ DER FREIHEIT DURCHSCHAUT UND DABEI VERHARRT UND KEIN VERGESSLICHER HÖRER, SONDERN EIN VOLLBRINGER DES WORTES IST, DER WIRD SELIG IN SEINEM WIRKEN.

EPIST. JAKOBI I, 22. 25

VORWORT

Die Aufgabe, eine Bewegungskunst in der Klaviertechnik im Sinne Lisztscher Intuitionen freien Formtriebes darzutun, mußte in wirklichen Worten aus dem Munde des Meisters ihre Stütze finden. Dies geschehe in Liszts eigenen Äußerungen über sein Musizieren: „es ist das Brot des Christen“ (Liszt Pädagogium I. 14) und „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers“ (ibid. 16).

Jene Worte Liszts führen sofort nicht nur zum tiefsten Probleme der Kunst, sondern auch zur höchsten Offenbarung des menschlichen Lebens und verschmelzen beides und schmieden damit den goldenen Schlüssel für die individualistische Kultur der Zukunft.

Das Seelenziel der Stoiker und Christen: Gott, das Wort, das Weltwesen, das Lebensprinzip der Natur in ihrem Willen zu verkörpern, davon zu speisen und zu leben, um in das ewige Leben schon auf Erden zu gelangen — bedeutet in praktischer Beziehung: Jene Entelechie und Monadologie vollen Wesens, in Eurhythmie und Harmonie der Schönheit als Tat umsetzen, kraft der Ganzheit des heiligen Geistes der Liebe als Ausübung der Eudämonie des Erstgebotes.

Das Weltwesen schafft vor allem unendliche Bewegung, Selbstzweck in der Bewegung, wie im Sonnensystem und im Herzen und harmonische Organisierung eines konstanten arbeitleistenden Systems der Bewegung zum Unterhalt jeder Naturerscheinung. Dieselben Merkmale müßte eine universal lebensähnliche göttliche Kunsttechnik schaffen. Alle diese Merkmale werden absolut in der Wirbelproportion der Impulsentfaltungen von der Harmonie in der Arbeit hier in Liszts Offenbarung gezeigt. Diese Technik schöpft mittels wirbelnder in guten Verhältnissen wirkender Bewegungsachsen, aus dem unerschöpflichen Quell unendlichen Logikwesens des Geistes und zeigt, kraft wissenschaftlich begründeten, vielfältig ver-

zweigenden Zwanglaufes all das Machwerkmäßige jeder Anschlags- und Fallart von Klaviertechniken als Nachahmung der scharnierenden Art des Klaviers, wogegen Liszt stets gesprochen hat.

Durch die Tatsächlichkeit dieser Ausübungsform des Harmonisierens des Willens, ist das Wesen aller Religion, Bildung und Kunst als ethisch-ästhetisches Moment greifbar gemacht, und die Praxis der Harmonie in der Arbeit kann hierdurch Verbreitung erlangen zum Wohle der Menschheit.

BERLIN, im Juni 1907

FREDERIC HORACE CLARK

INHALT

Seite

ERSTES KAPITEL: PILGERFAHRT ZU LISZT 1

Des Kindes Liebe zur Heimat und Natur erwacht unter der grösseren Liebe zum Lichte des bewussten Ausübens der Harmonie des Lebensprinzips, des Logos, eben des Wortes Gottes als Seele der Kunstbewegung beim Musizieren.

ZWEITES KAPITEL: LISZTS PHILOSOPHIE 9

Liszt zeigt dem Kinde den individualisierenden Geistesfaden, der sich durch alle Philosophie hindurchzieht und seinen Höhepunkt findet in der Lehre Christi, dass das Gottesbewusstsein für jeden Menschen möglich ist, der guten, das heisst organischen, schönen Willens ist; und spinnt den Faden bis zu den modernen evolutionistischen Gedanken als Grundlage wissenschaftlicher Religion in der Kunstbewegung aus.

DRITTES KAPITEL: EVOLUTION IN DER TECHNIK 58

Liszt macht dem Kinde allgemeine Angaben hinsichtlich der Evolution seiner eigenen Freiheit in der Technik, die er errungen hat durch Einführung der Harmonie in seine Kunstbewegung als Ausdruck freiwilliger Vereinigung mit dem Logos, dem universellen Lebensprinzip.

VIERTES KAPITEL: LISZTS KUNST 108

Liszts Musizieren enthüllt dem Jüngling wie später auch dem Mann immer klarer die Begriffe von der Freiheit des organischen Willens, die sich in der Schönheit der harmonischen Tätigkeit allein verwirklichen kann.

FÜNFTES KAPITEL:
VIRTUOSITÄT UND UNSTERBLICHKEIT 136

Liszt führt das Kind immer tiefer in das Mysterium der Philosophie seiner Freiheit in der Virtuosität ein, eröffnet ihm die Tiefe seines Seelengeheimnisses und vergleicht sich mit Gott, da er erkannt habe, dass er in seinem Musizieren lebende Formen schaffe, und da er das ewige Wort Gottes wesentlich wiedergebe in dem Geiste seiner Kunstbewegung.

Seite

SECHSTES KAPITEL:
AKADEMISCHE BESTÄTIGUNGEN 192

Liszts Kunstlehre wird von Gelehrten und Akademikern hochgeschätzt.

SIEBENTES KAPITEL: IM LISZTSCHEN KREISE 226

Liszts Verhalten im Schülerkreis wird beschrieben und die Lehre daraus gezogen.

ACHTES KAPITEL: EINE KUNSTKLIPPE 236

Das Schicksal legt dem Manne das Hindernis des verschleiertesten Philistertums und der Scheinästhetik auf.

NEUNTES KAPITEL: ABSCHIED VON LISZT 289

Der Lehrling, nun ein Mann, Gatte und Vater geworden, nimmt von dem Meister Abschied, wobei dieser in seinem Musizieren die Wahrheit seiner Kunstreligion feiert, und der Verehrer sich an dem universalen Licht und der Liebe der Harmonie erbaut, welche den Menschenwillen bewusst mit dem Weltwillen verschmilzt.

EINLEITUNG

Da Musik die universelle Kunst ist, so will das Musizieren die am meisten individualisierende Tätigkeit entfalten. Dies setzt ein Prinzip und ein Ideal voraus und eine Auffassung der Wissenschaft und der Religion, welche das Universum und seine Quelle als harmonisches Prinzip, als primordiale Idee oder Einheit, als die essentielle Form der Lebenskraft umfaßt und des Künstlers Identität mit diesem in den endlosen Entfaltungen der Schönheit seiner Kunst herausfordert. Nur in dem Geiste dieses endgültigen Realismus können wir hoffen, die Religion der Kunst eines Liszts zu begreifen.

Von den ersten aller Idealisten an, deren Namen in der Geschichte der Menschheit, die die Beziehungen erforschte und die Proportionen in der Einheit der Elemente und der Sphären erkannte, verloren gegangen sind, bis zu dem Manne hin, der sein Leben dafür gab, weil er beanspruchte, seine Identität mit jener universalen Harmonie zu erkennen und danach zu leben, und sagte, daß des Menschen Seele auf keine andere Weise gerettet werden könnte — und immer weiter bis zu der modernster evolutionistischen Tendenz der Philosophie, welche in dem menschlichen Willen das Instrument eines immanenten Weltwillens findet und die höchste harmonische Kunsttätigkeit als den intimsten Verkehr mit Gott anerkennt, muß sich der Faden unserer Theorie hinziehen.

Der Geist und die Verwirklichung der Schönheit hat immer dieselbe Deutung erfahren, das heißt, man hat sie stets auf die Grundzüge der Harmonie als Wahrheit alles Wesens zurückgeführt und ihre bewußt entwickelte Ausführung, harmonische Entfaltung als Basis alles Guten in Kunst und Leben und als Gesetz von der Freiheit des Willens erkannt. Da Leben tätiges (frei geeintes) Prinzip ist, so ist das Wesen der musizierenden Kunst prinzipierte (frei geeinte) Tätigkeit, und im reinsten Musizieren findet der menschliche Wille Verwirklichung dieser Schönheit alles Lebens und aller Kunst.

XII

Aus der Idee heraus, daß alles Wesen ein harmonisches Feuer ist, erklärten die ersten Philosophen seinen Grund als unendliche Selbsttätigkeit (in sich zurückkehrende Bewegung) oder Gott: den Logos, in dem die Einheit selbst immer moderierende Varietät ist, welche die Wirklichkeit aller Tätigkeit schafft und alles so in der Harmonie, das heißt in Gott, dem Guten umfaßt. Hinsichtlich dieses Gotteswesens, das im Leben sich wiederspiegelt, sahen die Menschen ihr höchstes Glück in einer bewußt entwickelten Ausübung dieser harmonischen Wesenheit ihres Daseins als der Methode ihres Wirkens und ihrer Kunsttätigkeit. So wurde Harmonie auf jedem Gebiete der Kultur als Religion angewandt, und diese Eudämonie als andachtsvolle Ausübung der Schönheit in der Tätigkeit wurde als Unsterblichkeit gelehrt.

Diese Höhe griechischer Religion wurde überschritten von den Stoikern und Christen, die lehrten, daß diese Harmonie der Logos, sogar Gott sei, daß der gläubige Mensch Gott gleich sei, und daß das bewußte, vielmehr andächtige Ausüben dieses Gotteswortes das Himmelreich im Menschen selber sei. Die Christenlehre gipfelte vielmehr darin, daß diese Herrlichkeit des Ganzheitswirkens des heiligen Geistes der Liebe, Schönheit, Harmonie das Mittel ewigen persönlichen Bewußtseins oder permanente Unsterblichkeit sei. Aus dieser höchsten Höhe der Religion und des Idealrealismus kann man Liszts Worte in Bezug auf sein Musizieren „es ist das Brot des Christen" verstehen und praktisch verwenden. Und den Weg zu dieser endgültigen Seelenentfaltung gibt Liszts Offenbarung mit der Harmonie des Pianisten, die deren Zeilen durchwebt, ausführlich an.

Die Philosophie des Musizierens ist ein Wegweiser der menschlichen Göttlichkeit, da es die herausfordernde Lehre der harmonischen Fähigkeit des Menschenwillens ist. Liszt faßt diese äußerste Liebe des Menschen zu Gott in seiner gottähnlichen Kunstäußerung als ein Bauen an der Unsterblichkeit auf, weil sie aktuelle Gottähnlichkeit ist, weil sie die Quellen harmonischen Bewußtseins erneuert, und er findet den Brennpunkt für das individualisierende Leben, die Religion und Kunst in der Tugend der Schönheit seiner Harmonietätigkeit.

In der Freiheit seiner Technik, die auf wirbelndem, verzweigendem Zwanglauf aufgebaut ist, fordert er die tiefste Auffassung evolutionistischen Wissens heraus hinsichtlich der Entwicklung und der Funktion menschlichen Wesens und deren Abspiegelung in verständigen Kunstleistungen. In dieser kosmologischen Mechanik als Kunstweise beschenkt Liszts Offenbarung die Welt mit einem Schatz von unermeßlich praktischem Werte, welcher seinem Wesen nach sicherlich verwirklichen wird den Gehalt der tiefsten Ideen über Gott, das Wahre, Gute und Schöne und über den Menschen, geboren als Ebenbild Gottes, das heißt in Übereinstimmung mit der Quelle der Universalität und Freiheit.

Die vielen Lisztsprüche, welche der Harmonie des Pianisten Grund schaffen, führen wir in der „Philosophie von Liszts Offenbarung" durch, einem Werk, welches auch seinen Leserkreis finden wird, da die absolute Wahrheit der Welt und das Leben, die Harmonie auch in der höchsten Kunstleistung sich geltend machen wird.

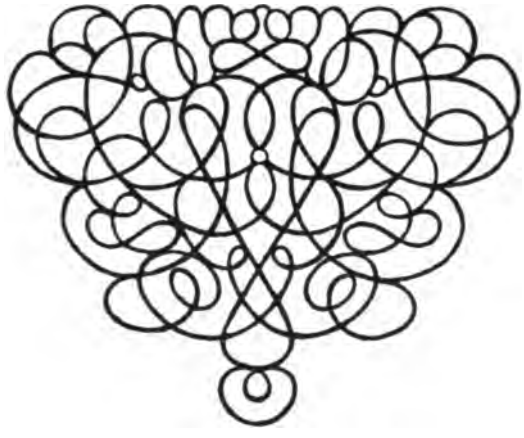
Die Welt von Worten, welche dieses Leben und diese Seele der inneren Notwendigkeit zwanglaufender Fruchtbarkeit bei der Harmonie in der instrumentalen Tonarbeit des transzendentalen Pianismus beschreiben, konnte niemals aber aus dem Munde Liszts stammen, weil er diese Riesenarbeit allein in der Andacht und Seelentiefe des Genies, rein praktischer Vernunft und ewig erneuerten Ausprüfens vollbrachte und nicht mehr versuchte, den gewöhnlichen Menschenkindern darüber Auskunft zu verschaffen. Was hat denn die Göttlichkeit des unendlichen Organisierens und verborgenen Lebens schöpferischer Tätigkeit wahrer Harmonie zu tun mit menschlichen Geistern, die höchstens die Zerstücklungen irgend einer Hammerartigkeit oder Falltechnik als äußerliche Not ihrer Schlagfertigkeit pflegen können und schon dabei ihr Vorstellungsvermögen erschöpfen? Der Weltgeist müßte mit besonderer Kraft und Vorstellungserweiterung dem besonderen Menschen auch dazu verhelfen, diese Welt von Worten dem inneren schöpferischen Vorgange empfindend nachzubilden. Ein besonderes Leben des andächtigen Nachdenkens und Nachprüfens in der heiligsten Stätte der Mechanik des Lebensgrundes war auch dazu notwendig, bevor die Quellen des

Seelenberührens bei dem seelenlosesten aller Toninstrumente nochmals entdeckt, enträtselt und erstmals nur annähernd beschrieben werden konnten. Bei solchen über allen anderen stehenden, von Menschen nur ahnbaren Wahrheiten heißt es nimmermehr: w e r die Worte zuerst gesagt, w e r sie gedacht hat, sondern o b die Worte die schöpferische Wahrheit bergen und wer sich überhaupt die unendliche göttliche Mühe gibt, die Wahrheit dabei zu tun, wie Christus sagte: „das sind meine Verwandten, die Gottes Worte tun." Ja ein besonderes Leben müßte wohl vom Weltgeiste erhalten werden, um die erhabene Tiefe der Lisztschen Tat, seiner Formkraft in Tonmalerei auf dem Klavier aus dem Busen der Natur des Geistes und Körpers und des Klaviers zu gewinnen. Ein besonderes Schicksal müßte auch die innere Notwendigkeit in die Seele legen, welche als Mut sich zeigte in dem Versuche, diese Schönheits-Blüte und -Ernte den Menschenkindern begreiflich vorzustellen, das schöpfungsmächtige Seelenbild, vielmehr Bild des sich harmonisierenden Willens, auch in besonderer wissenschaftlicher Phantasie und kosmologischen Konturen zu gründen.

Doch diejenigen dämonischen Mächte, die das Geheimnis der Harmonie der Weltschöpfung und Erhaltung so neidisch dem Menschen vorzuenthalten pflegen, den Mensch auf die tieferen Stufen der Zerstreuung und Zerstücklung in der Vorstellung und dem Willen stets niederzudrücken bemüht sind, die jeden Strahl des Fortschrittes des Menschen bekämpfen, zeigten sich auch bei diesem Kampfe und reihten sich auf jede Seite rings im Felde umher und werden auch sicher immer neue Philister-Manöver der Scheinweisheit jeglicher Kunstklippe in Zukunft zu leisten wissen.

Dieses Buch soll einen Beitrag bilden zu der Schule des Transzendentalismus, die Liszt zu errichten wünschte. Die Religion wissenschaftlicher Kunsttätigkeit beginnt in der Kindheit (Pilgerfahrt) aufzukeimen. Die Persönlichkeit und die persönlichen Bande werden immer mehr untergeordnet dem Verschmelzen von Bewußtsein und Willen, Herz und Geist mit dem Universalprinzip, bis der Logos, das Wort Gottes, d a s h e i ß t d i e H a r m o n i e der Gegenstand der wirklichen Liebe und des bewußten Lebens, des selbst individu-

alisierenden Glaubens und Wissens und Willens, des Ausübens der Unsterblichkeit im absoluten Musizieren wird. So ist die Realität der individualistischen Bildung durch die Harmonie in der Arbeit zur endgültigen Freiheit geführt, und diese Realität führt mit sich die Religion des Menschensohnes als Gottessohnes mit unerschöpflichen wissenschaftlichen Quellen ein.



ERSTES KAPITEL

PILGERFAHRT ZU LISZT

Liebeshain ist mein Geburtsort; er liegt einige Tagemärsche in gerader Richtung westlich von Chicago entfernt.

An meinem dritten Geburtstage lernte ich auswendig: „Am Anfang war das Wort, der Logos, in dem alles ist. Gott ist der Logos; Gott ist die Liebe.“ Nachts darauf und fast lebenslänglich bin ich eingeschlafen mit diesen Worten im Geiste oder auch auf den Lippen, und damals ließ mich die Großmutter vor jeder Mahlzeit bei diesen Worten erst die Hände falten und wie zum Gebet emporheben.

Die Großmutter wollte, ich sollte Prediger werden, darum gab sie mir immer neue Bibelsprüche zu lernen, und doch gipfelte jedesmal alles wieder in den Worten: „Gott ist das Wort; Gott ist die Liebe.“

An meinem siebenten Geburtstage zog die Großmutter aus unserem Hause fort. Ihr war eine eigene Wohnung behaglicher. Da fing meine Tante an, sich sehr für mich zu interessieren, und von ihr bekam ich alsdann Klavierunterricht. Das dauerte nicht lange, denn bald darauf heiratete sie einen Prediger und folgte ihm nach dem sehr entfernten Pittsburg. So mußte ich denn, wenn mich einmal der Geist dazu trieb — und das geschah sehr oft — in der Musik den eigenen Weg gehen.

Am 4. Juli, dem National-Festtage, — ich war gerade vierzehn Jahre geworden — schickte mir meine Tante eine größere Anzahl Noten. Meistens waren es Transskriptionen, und dabei waren Beethovens Mondscheinsonate und Liszts Galopp Chromatique.

Liszts Stück lag ganz unten, und als ich es zu Gesicht bekam, war ich schon sehr müde. Wie erbebte doch mein Herz, wie zitterten meine Hände, als ich dieses letzte Stück ansah!

Ich blickte erschrocken umher: was war denn mit mir? Ich war ganz allein und suchte mich zu beruhigen. Aber ich mußte hören, was ich da sah, und ich setzte mich ganz ungestüm ans Klavier. Bei dem vibrierenden Wechsel des hohen Es mit der tieferliegenden Melodie empfand ich Dämmern und das Glitzern der Abendsterne. In dieser Musik war mir der Morgentau auf meinem geliebten Blumengarten vergegenwärtigt, und ich wurde überwältigt, weil die Musik mir meine liebsten Lebensmomente seelisch näherzubringen schien. Dann wendete ich zum Beginn des Stückes. Da geht die Sonne auf, dachte ich, wie herrlich ist es, die ganze Welt öffnet sich meiner Seele! Und dann saß ich lange stumm, wie betäubt durch diese von mir noch nicht verstandene Empfindung eines neuen Lebens, das mich leiten sollte zu dem höchsten Menschsein hin.

Vom Klavier wurde ich abgerufen. Der Abend war da, ich mußte die Kuh melken und die Ponys besorgen. Ich besinne mich, daß ich an diesem Abend nach meiner Gewohnheit sie noch alle küßte, doch ohne jede Empfindung. Auch die große Century-Lilie, die in meinem Blumengarten zur Zeit blühte, habe ich ganz seelenlos geküßt, nachdem ich ihre langen grünen Blätter wie sonst an meinen Busen gezogen, um ihr gute Nacht zu sagen und ihr zu danken, daß sie mir so hold blühte. Doch eben tat ich alles gleichsam abwesend.

Ganz erstarrt setzte ich mich auf einen langen gotischen Waldsessel hin, den ich zum Schmucke meines Blumengartens gebaut hatte. Was kann es alles sein, fragte ich mich? Hast du denn deine Seele verloren — liegt denn etwas Böses in dieser Musik? Die Blumen, die Sterne, die Tiere, dein eigenes Ich ist dir mit einem Male wie lauter Tand. Wo ist deine Seele hin? Gott, ach Gott, fragte ich mich, was kannst du denn mit dem Leben machen ohne Seele, was fängst du Rechtes ohne Liebe an?

Heftiger wurde mein Schmerz, meine Erstarrung tiefer, und gleichsam tot, hilflos, regungslos saß ich da — und die Zeit ging an mir vorüber. Ich hörte die Mutter meinen Namen rufen, aber mich irgendwie zu bewegen, war ich nicht imstande. Sie wußte wohl, wo sie mich finden werde, und kam dann schnell, um mir zuerst heftige Vorwürfe zu machen. Sie blickte auf mich, faßte mich an, dann schrak sie zurück, und ich fiel

ohnmächtig ihr zu Füßen auf das Beet meiner großen weißen Lilie hin.

Es tat mir sehr wohl, daß ich danach zu keiner Erklärung aufgefordert wurde; tagelang lag ich wie ohnmächtig zu Bett; der Hausarzt sagte, es sei Erkältung und Überanstrengung, und so war ich nicht gezwungen, irgend jemandem zu sagen, daß mich die Lisztliebe und die Liebe zur Musik überwältigt hatte, und daß für mich nur die Frage zu lösen war, wie diese Eins mit der Gottesliebe sein sollte. Wie sollte dieses Musikdämonische, das mich mit den Lisztnoten erfaßte, mit der Logosliebe, dem Worte Gottes und dem Weltanfang sich in Einklang finden, um mir so meine Seele wieder zu geben?

Ich stand wie in einer neuen Welt, eine verlorene, isolierte Seele da! Ja, es war eine höhere Welt, denn ich sah weit hinter einer unüberbrückbaren Kluft ein tiefer liegendes Land, wo mein Blumengarten und mein Pferdchen, die Lilienblüte, die Großmutter und die Betworte und die Liebe für alles dieses von mir getrennt lag, während sich hier neben mir stets aufwärtsschwebend, eine unermeßliche, unendliche Welt auftat, und auf dem Weg vor mir stand mein Klavier mit den Lisztnoten!

Mein Seelenleiden nahm stündlich zu. Ich sah, daß ich keinesfalls das Rätsel lösen konnte. Je mehr ich die Bibelsprüche nun hersagte, desto mehr erschienen sie mir hohl, und endlich am fünften Tage stand ich plötzlich auf ohne die Erlaubnis des Arztes und lief auf das Land hinaus, wie um meinen Qualen zu entfliehen.

Erst dann fiel es mir ein, meinen Großonkel dürfte ich um Seelenhilfe bitten; wenigstens würde er mein Geheimnis keinem Menschen verraten. Hinten durch das Dorf lief ich sodann in den Liebeshain, bis ich zu der kleinen Grotte kam, wo er im Einsiedlertum jetzt zwanzig Jahre zugebracht hatte.

Etwas verwirrt, so schien es mir, sah er mich an! Das störte mich sehr; denn ein gefestigteres Wesen als gerade meinen Großonkel hatte ich mir nie vorstellen können. Doch brachte er einen Sessel aus seiner Erdhöhle heraus, in der ich nicht gern verweilte, wie er wohl wußte, und bei der Quelle, wo ich mich immer so leidenschaftlich gern aufhielt, setzte er sich hin und nahm mich wie sonst auf seinen Schoß.

Er sprach kein Wort. Er wartete, daß ich anfangen sollte. Ich küßte seinen langen weißen Bart, ließ meine Tränen darauf fallen, und er ließ mich gewähren, während mein Busen sich von neuem mit meinem Leiden füllte.

Nicht wahr, Onkel, fragte ich dann, die Musik ist nicht Gott, die Musik ist nicht die Liebe? Und Liszt, den größten Pianisten, zu lieben und das Musizieren auch — das ist nicht der Logos und nicht die Gottesliebe?

Er antwortete nicht sogleich.

Ich hatte mich in seinem Schoße aufgerichtet und sah ihn forschend scharf an. Er sah nicht weg, er fing meinen Blick auf. Und ach! so langsam — es schien mir eine Ewigkeit — mit einem nie in meinem Gedächtnis verlöschenden Ausdruck in Ruhe und Festigkeit sagte er dann:

Doch, mein Sohn, das wahre Musizieren ist die Gottesliebe!

Ich sank in mich zusammen und fiel auf seine Brust. Wieder empfanden meine Augenlieder das Wohlige des weißen Bartes, und mit freudigem Seufzen erfaßte meine Seele seine Zustimmung, und ihre Wurzeln gruben sich tief, tief und auf ewig in mein Inneres.

Vorüber ging mein Herzenssturm. Ich fühlte nun, daß ich doch meine Seele und zugleich das Musizieren und die Lisztliebe alle beide mit der Gottesliebe behalten könnte, und schon schien meine Lebenssonne wieder heraus.

Ich ging zu der Quelle und labte Stirn und Gesicht in ihrem Sprudel und trank immer mehr und mehr. Denn ich hatte nun auch meinen Körper wieder gefunden, und alle Schwäche war wie mit einem Schlage vorbei.

Der Großonkel sah mich unverändert an. Meine Zufriedenheit war voll, und jetzt dachte ich nach Hause zu eilen, um der Mutter zu sagen, daß ich wieder gesund sei, und daß die Quelle mir neues Leben gegeben.

Ich stand von der Quelle auf, die Sonne schien wieder lieb auf mein Haupt, und ich empfand für die Bäume etwas von der alten Liebe wieder.

Ich sah den Onkel nicht an, doch empfand ich, daß ich ihm für meine überirdische Zufriedenheit danken sollte. Wo sollte ich die Worte finden, um für dieses Himmelslicht, dieses

Leben der neuen Liebe zu danken, diese neue Welt, welche alles in sich zu fassen versprach?

Langsam wendete sich dann mein Blick zu ihm hin, da — ich täuschte mich nicht — Tränen standen ihm in den Augen. Was sollte das bedeuten? Nie hatte ich den Großonkel weinen sehen. Die Menschen sagten alle, er habe kein Herz, er wäre nur ein Kopfmensch, ein Denker und weiter nichts. Die Großmutter sagte immer: Bleibe nur ja dem Höhlenmanne recht fern, mein Kind, denn er hat seine Seele verloren! Das ging mir wieder durch den Kopf, aber die Tränen lösten mein ganzes Wesen in dem seinen auf, und ich sprang in seinen Schoß und flehte heftig: Sprich doch, sprich zu mir!

Aber er sprach nicht.

Da rief ich ungestüm: Wenn das Musizieren denn die Gottesliebe ist, warum kommst du nie zu uns und spielst Klavier?

Mein Kind, fing er dann an, als ich ein Kind war im Vaterhaus im alten Frankreich in der Normandie — ein Prinz und Sohn eines Prinzen — da spielte ich sehr viel Klavier. Einst ging ich nach Wien, um Mozart spielen zu hören, und den Zauber, den seine Seele auf mich ausübte, kann ich nicht in Worte kleiden. Er sagte zu mir, sein Klavierspiel wäre nicht frei, und seine Seele könnte sich nicht völlig darin ausgeben.

Da vertrieben uns politische Unruhen; mein Bruder und ich verließen für immer unser Land und entflohen nach Quebec. Mein Bruder war dein Großvater, und ich, der jetzt einzig Übriggebliebene meiner Familie, warte auf den Tod.

Oft genug hatte ich den Gedanken, daß das Musizieren die höchste Liebe sei: Quelle der Glückseligkeit und Unsterblichkeit, denkbar nächstes Herankommen an die Erfüllung des Erstgebots. Doch in mir war das Streben nicht lebendig genug, und so habe ich das Ausüben der Musik, seitdem ich mein Vaterhaus verließ, vor mehr als achtzig Jahren, ganz und gar unterlassen. Beim Klavierspiel wäre höchste Verwicklung und Freiheit allen individuellen Tuns möglich, doch nur die Zukunft bringt die Verwirklichung dieser Kunstfreiheit. Jeder Strahl des Freiheitslichtes ist dieser Kunst bis heute stets versagt geblieben wegen der Hammertätigkeit des Anschlages oder des Auffallens der Armglieder, weil dies immer eine Bewegungszerstücklung,

eine Fingerbewegung veranlaßte, und keine Art oder Variante davon kann etwas anderes als eine Zerstücklung sein. Und wer am meisten Verständnis für die Wahrheit der Freiheit, eben die Harmonie der Schönheit hat, der leidet am meisten unter der geringsten dieser Unvollkommenheiten in der Ausführung.

Du bist nicht mehr so jung. Mit deinen vierzehn Jahren ist deine Seele schon mehr entwickelt als bei den meisten Menschen mit doppelt so vielen Jahren. Schon zwei Sommer beobachtete ich dich sehr oft, wie du deine Blumen pflegtest, und ahnte, daß in deinem Leben bald ein Erwachen kommen werde. Und das heißt: ein Fragen, ein Forschen deines Geistes, um zu erkennen, im Ganzen zu verstehen, im Vollen zu erklären diese Liebe, der du bisher aus bloßem Instinkt gefolgt bist, geistig halbblind, nicht einmal unterstützt durch die Bibelworte, die du nur rein äußerlich aufnahmst!

Und wenn ich die Gebetworte gar nicht verstand, dann erkläre du sie mir! Ist Gott viererlei zugleich? Ist Gott das Wort, der Logos, die Welt und die Liebe? Und das Letzte und Größte, die Liebe — was ist die Liebe, wenn ich sie noch nicht erkannte?

Mein Kind, nicht alles gleich so übertreiben. Ich sagte, du hättest die Liebe bloß oberflächlich gekannt. Das Wort, der Logos, die Welt, das alles ist dasselbe — eben die Harmonie, in welcher alles Leben sich bewegt, was wir überhaupt nur von Gott in unserem Geiste wahrnehmen können — und steht vor uns da als der Weltgeist, der uns beherrscht als wahrnehmbarer Gott: So ist es auch mit der Musik, deren Harmonie, selbst bestimmt, absolute Organisierung, auch ein Wort Gottes, durch Menschenwillen hervorgerufen, ist. Und die Liebe ist die Proportionen-Vermischung, eben die Einigung der Glieder der Harmonie, sei es im Kosmos oder im Mikrokosmos. Und diese Harmonie-Vermischung in einem jeden Wesen, je nachdem sie ausgesprochen und rege ist, steht im Einklang mit anderen proportionsmäßig verwandten Harmonien in Blumen, Menschen, Musik, und wir nennen die Betonung dieses Einklangs die Liebe, und die Bibel sagt: Gott ist die Liebe. Nur beim Musizieren aber kannst du zugleich aus all den Harmonien deiner Seele schaffen, so am nächsten ein absolutes

Spiegelbild deiner Seele offenbaren, am ehesten Eins mit Gott werden, die Liebe so im göttlichsten Sinne pflegen, während du bei jeder anderen Art des Harmoniewirkens, bei jedem anderen Wesenverkehr mehr oder weniger leidender Teil bist: Du schaffst sie nicht in unabhängigem, individuellem, augenblicklichem Herrschen, und so ist das alles persönliche Selbstpflege oder Mitmenschenliebe oder Naturliebe mit leidendem Gewinn, aber nicht im absoluten Sinne Gottesliebe und Erfüllung des Erstgebotes.

Mein Leben wäre ein anderes, ein viel höheres gewesen, hätte ich deine herrliche Regung zur Liebe gehabt. Die Menschen kommen im allgemeinen nur langsam weiter, dieweil so wenige von ihnen eine Verbindung von Regung und Denken in bezug auf die Liebe sich zur Lebensaufgabe machen, und hiervon, meinte Christus, hänge alles ab. Dies Höchste der menschlichen Kultur und Religion findet sein höchstes Entwicklungsmittel im Musizieren. So, wie ich dir sagte, ist das wahre Musizieren die wahrnehmbarste Gottesliebe. Bisher ist die Liebe bei dir hauptsächlich nur Regung für Naturdinge gewesen — von nun an wird sie immer mehr auch Denken und Ausdruck deines Wesens sein, reinste Gottesliebe, und das wird sich in der Schönheit der Kunsttätigkeit äußern müssen, in deinem Klavierspiel.

Dann erzählte ich ihm die fieberhaften Bilder meiner Geisteskämpfe in den letzten Tagen, die ich im Bette zugebracht hatte.

Ja, mein Kind, das waren alles richtige Eingebungen! Du mußt lernen die göttliche Würde des Musizierens zu erkennen und zu lieben. Das Reich der Blumenliebe, der Mutterliebe und der Frauenliebe und der bloßen Wortliebe ist in Wirklichkeit ein niedrigeres Reich als das des Musizierens und der Kunsttätigkeit im allgemeinen. Denn letzteres bedeutet das vom Menschen innerhalb seines Wesens Geschaffene, und das Musizieren ist sogar eine absolute Betätigung all der gottähnlichen Fähigkeiten des Künstlers und eine vollkommene Offenbarung seiner Seele, ebenso wie unsere Seelen Abspiegelungen Gottes selbst sind. Falls dieses Musizieren ein selbsttätiges Harmonieverfahren, in sich zugleich Mittel und Zweck, frei entwickelt, so ist das die höchste, die echte Liebe zu Gott, wobei sich der Künstler in die Gottheit auflöst. Insofern man nun diesen

Vergleich verfolgt, gehören alle anderen Liebesweisen in das Reich des zweiten Gebotes, sind unvollkommen, da sie dein ganzes Wesen nicht im absoluten Schaffen erfassen.

Wie Christus auch lehrte: Die anderen Liebesweisen alle, die Naturliebe und die Menschenliebe, die Liebe zu den Angehörigen, sowie die Liebe zu Dingen an sich, sind gar nicht in dieselbe hohe Fassung zu bringen mit der tätigen Gottesliebe, welche durch völliges Mitteilen der Selbsteigenschaften des Individuums allein Schöpfungen hervorbringt.

So brachte auch Christus mit seinem Wunderwirken, in dem das Prinzip der Fruchtbarkeit stets betont war, den Beweis seiner Gottähnlichkeit.

Du bringst deinen Blumen Wasser und deinen Tieren Korn. Das sind alles Stoffe, die nicht deinem Wesen entnommen sind, und dein Kuß dabei ist verloren, da er nichts Positives erwirkt. Und mit einem Weib in deinen Armen wird der Unterschied nicht allzu groß; denn solche Mitmenschenliebe gehört auf jeden Fall zum zweiten Gebot.

Dieses ganze zweite Reich der Liebe, nach Christi Worten, hat nur Wert, insofern es uns das Wort, den Logos, eben die Harmonie vergegenwärtigt. Die Blume ist schön, insofern ihr Wesen in Harmonie gelöst ist, und insofern ich dieses Göttliche der Blume wahrnehme und schätze und danach strebe, Ähnliches in der Kunst zum Ausdruck zu bringen, insofern ist sie mir wert — aber sonst hat sie für mich gar keinen edlen Wert.

Ebenso ist es mit Bruder und Weib: nur insoweit sie mir mit ihrem körperlichen und geistigen Werden und Tun den Harmoniegeist vergegenwärtigen, sind sie mir behülflich — doch läßt mich als Individuum dies alles nicht die Harmonie in augenblicklichem, unabhängigem Schaffen darstellen.

Im Musizieren wirkst du absolut, wie Gotteswille schafft; du gehst darin auf und erwirkst Harmonien als Bewegungssysteme, genau wie der Schöpfer die Lebensformen in der Natur schafft und erhält.

Siehst du den kleinen Espenbaum dort an der Quelle? Leise und langsam bewegt der Wind seinen Stamm, doch seine Zweige schwingen zweimal schneller und die Blätter kannst du in vielleicht vier-, sechs-, sieben- oder achtmal schnelleren

Schwingungen wie im Glück flimmern und zittern sehen. Das ist ein Bild, das uns den Willen und das Wort Gottes als Naturharmonie versinnbildlicht und die Liebe des zweiten Reiches, wo jeder Teil des Zephyrs und des Bäumchens harmonisch ineinander wirken. Ohne den Zephyr wäre des Bäumchens Wehen nicht, sähen wir jetzt seine harmonische Gestalt regungslos, und nur in ihrem stillen negativen Leben wäre ihr inneres Harmonieleben zu erkennen.

Aber noch eher in das Reich des ersten Gebotes gehört die Quelle dort. Du spürst ihren Rhythmus, hörst ihren Ton und siehst silberhell und klar ihre vielfältigen Sprudel; hier mächtiger, dort schwächer kreisen die lebendigen Zentren wie unendliches Sehnen, ewiges Wünschen, unerschöpfliches Streben: ein Sichbefruchten-Wollen, ein Drang, sich dem Universum schöpferisch mitzuteilen — wahrlich wir haben hier in der Natur ein Bild der Erfüllung des Erstgebotes, welches in seiner unendlichen Bewegung jenem Menschen gleicht, der sein Leben mit seiner Überfülle rein dem Schöpfer zum Preise lebt!

Nicht an das Wasser, nicht an seinen Rhythmus oder Ton denkt man am meisten, sondern an den Vervielfältigungsdrang als Überfülle des Lebens, welcher die geistige Kraft des Quellens wie auch alles Lebens offenbart und der des ersten Schöpferbefehls „Seid fruchtbar“ erquickendes Beispiel ist; und diese von innen herausquellende Lebensform sollten wir als einen Harmonienfluß erkennen lernen und in die höchsten lebensähnlichen Kunsttaten, d.h. schöpferischen Taten, umsetzen.

Das alles liegt mehr oder weniger wahrnehmbar wohl in jedem Teile, in jeder Äußerung der Natur; denn das ist ja das Fließen des Harmonienstreites, welches der Logos und das Wort in aller Natur schafft, und das der Wille Gottes ist.

Auch in dieser wirbelnden Sprudelbewegung liegt schon der reinste Begriff der Liebe, eben das vielseitige Sich-mitteilen-Wollen, das universale Sich-Lösen zum Besten aller, wie die Sonne über Gute und Böse scheint, wie der Schöpfer seine Schöpfung unendlich ausbreitet, unendlich erhält.

Und dies ist auch das Reich des Erstgebotes, der Universalliebe, wogegen jedes Verhältnis erniedrigend wirkt, sobald es als Absonderung sich behaupten will.

Diese Regungsharmonie der Quelle, in der sich Gott und die Gottesliebe wiederspiegelt, ist eben ein Musizieren. So muß dein Klavierspiel werden, und wenn es einst so wie die Quelle wird, dann wirst du schon erkennen, daß es Gottesliebe ist, und daß du dabei auf Erden der Gottheit am nächsten kommst.

Nie ist die Sehnsucht des Menschen nach einem vollkommenen Ausdruck dieses inneren Harmonielebens erfüllt worden, und allein im harmonisierenden Kunstschaffen, vor allem im Musizieren ist den höheren Menschen die Hoffnung gegeben, zu diesem Ziele der Transzendentalität aufzusteigen.

Mein Kind, mein Kind, das kannst du alles sicher nicht verstehen — aber —!

Doch, Onkel, doch! Ich empfinde alles. Die Beispiele werde ich nie vergessen, und die Quelle ist nunmehr für mich eines der würdigsten der Naturwesen.

Gut, mein Kind, es ist gut! Ich empfinde, daß in deinem Schicksal der heutige Tag eine wichtige Begebenheit birgt, die ich aber nicht in Worte zu fassen vermag. Doch ehe du von mir gehst, spreche ich noch eine Weissagung aus, ich kann sie nicht zurückhalten.

Ich sehe dich über den großen Ozean zwei-, drei-, vielmal segeln, und mit welcher Trübsal in deiner Seele, welcher Sorge ums tägliche Brot wirst du dreißig Jahre zubringen. Doch kommst du dort an die Quelle. Ja, du wirst deinen Liszt sehen. Seine Hände, sein Haupt, seinen Rock wirst du küssen, und du wirst die Quelle seiner Kunst erfassen und beschreiben und auch für dich verwirklichen. Nach mehr als dreißig Jahren sehe ich dich dort sitzen, noch nicht verstanden in der Quellenkunst, von deinen Kindern, Schülern und Landsleuten verhöhnt, verstoßen, vergessen! Kein Mensch versteht deine Überfülle der Liebe für jedes Gotteswesen, jeden Menschen, die Tiere und Pflanzen, die Wolken, das Wasser, die Luft, die Töne, die Farben, das Licht, die Sonne.

Jeder Ausdruck deiner Liebe wird dir von den Menschen schnöde zurückgewiesen werden in Voreingenommenheit und Selbstzufriedenheit. Ja, du sitzt allein und verlassen da, bis du lernst, dein ganzes Herz nur noch auf das Musizieren zu richten und aller Menschenliebe in deiner Seele einen niedrigeren Platz einzuräumen. Ich habe Ähnliches lernen müssen; du

mußt das alles durchmachen, aber du wirst nicht, wie ich, ohne Künstlerschaft aus diesem Leiden hervorgehen. Gott segne dich, mein Kind!

Was kann es denn bedeuten, wenn ich mir erlaube, dir so etwas alles zu sagen?

In Ekstase küßte ich seine Stirn, seinen Bart, seine Hände; auch seine Kniee und dann seine Füße; abermals dann die langen, weißen Haare und dann die Hände. Tränen des Dankes flossen mir heftig wieder und Worte der Dankbarkeit entströmten mir. Plötzlich aber war ich wie der Sturmwind auf und davon, denn eine äußerste Behendigkeit kam in mir wieder zum Vorschein, als ob ich nie krank gewesen wäre.

Zuerst sagte ich meiner Mutter, daß ich wieder ganz wohl wäre. Dann mußte ich die Pferde auf der Wiese besuchen und zuletzt kam ich zu meiner weißen Lilie und fand, daß sie und auch die rote wasserbedürftig schien. Es war vielleicht erst 4 Uhr nachmittags und im August, und bei der Tageshitze durfte ich die Blumen noch nicht begießen. Doch beschäftigte ich mich mit dem Ausjäten, und hierbei fand mich die Großmutter.

Du, du, mein Sohn, du solltest lieber im Bette sein! rief sie mir zu.

Ich bin ja wieder ganz gesund, antwortete ich.

Mein Kind, was bist du doch gar zu kindisch. Was bildest du dir alles ein? Und höre! Wie bist du denn in so magischer Weise aus dem Bette herausgekommen?

Es war reichlich Zeit. Auch trank ich dann aus Großonkels Quelle, und das verlieh mir neues Leben. Er gab mir seinen Segen, und so ist mein Leben mir jetzt zu mehr geworden als es je zuvor gewesen!

Was höre ich! Ein volleres Leben, weil der Unmensch dich gesegnet hat? O, weh! Daß ich das hören muß! Möge nur Gott mich jetzt sterben lassen!

Du hast mir so oft gesagt, liebe Großmutter, in der Kirche dürfe keine Musik sein, weil die Musik Gott ein Greuel sei — daß die Musik nur des Teufels Werkzeug sei, die Menschenseele zu verderben. Du hast gesagt, deine Tochter habe unrecht, daß sie mir Klavierunterricht erteilte, und daß mir das

einmal ewiges Unglück bereiten und mich von Gott in alle Ewigkeit trennen — mich zu dem Teufel in die Hölle bringen würde. Und das hat mich jahrelang gequält, und jetzt in diesen Tagen war ich sogar krank davon geworden. Dann hat ein guter Geist mich plötzlich aus dem Bette getrieben, zu dem Großonkel geführt, und der sagt, Musizieren sei die Gottesliebe — mein Liszt sei die Quelle — und ich würde ihn in meiner Seele erfassen und Gott zur Ehre erforschen und würdigen!

Atemlos hörte ich auf.

Nein, nein, niemals werde ich des Teufels Wirken hier verkennen! Kind, o Kind, ich beschwöre dich, wirf all dies Musizieren auf ewig von dir, dies verderbliche Höllenzeug!

Dann fiel sie auf den langen gotischen Waldsessel und wand sich in ihrem Seelenschmerz. Mein Leiden war nicht zu ermessen. Was sollte ich machen?

Kind, sagte sie, zwischen heftigstem Schluchzen sich aufrichtend, du bist mein Wesen — du bist nicht deins! Nicht Gott, nicht dem Unmenschen gehörst du, sondern mir allein! Ich habe dich durch mein stundenlanges Beten aus dem Tode ins Leben geführt. Aus meinem Munde habe ich dir das Leben eingehaucht, als du wie tot ans Licht kamst. Vier Tage lang kämpfte der Mutterleib in Wehen und dann lag meine Tochter wie tot da, und du wurdest mit eingedrücktem Brustkasten, mir in die Hände gereicht. Meinen trockenen alten Busen entblößte ich dann und legte dich als Leichnam an meinen Körper, und viele Stunden vergingen, doch nicht um ein Atom ließ mein Wille nach, daß du leben solltest, daß du mein sein solltest fürs ganze Leben, nur mir gehören, ein langes gottähnliches Leben, um meinem Gott zu dienen, um mein Prediger zu sein und mit heiligen Füßen meine Kirchenkanzel zu betreten.

Ach, und nun willst du mir nicht allein das bißchen Erdenleben, was mir übrig bleibt, vergällen, sondern mein ganzes zukünftiges Leben verbittern mit dieser Musikteufelei! Kind, Kind, welche Undankbarkeit! Ich gab dir das Leben, und mein Leben willst du auf ewig zerstören! O wehe! wehe!

Aber liebe Großmutter! die Tante hat mir die Noten mit dem Lisztstück geschickt; sie ist mit einem Prediger vermählt. Ja, in seiner Kirche gibt es Musikinstrumente, es wird sogar zum

Gottesdienst gespielt. Ist Tantes Prediger denn ein Teufel wegen des Musizierens?

Ja, ja gerade! Das sind die falschen Methodisten! Eben gerade daran erkennt man, daß sie Teufelskinder sind.

O, mein Sohn, mein Sohn! Was habe ich in diesen Jahren gelitten, seitdem du anfingst, Musik zu treiben. Wie freute ich mich, daß meine Tochter sich verheiratete und fortging, allein deswegen, weil du nicht mehr Klavierunterricht haben würdest. Nun sehe ich, daß mein finsteres Vorgefühl recht hatte. O, Kind! ich kann nicht, ich will nicht, auch nicht auf einen Augenblick den Teufel vor dir stehen lassen! Dich soll er nicht ansehen und anreden wollen, er muß weichen — er muß hinweg!

Ich sehe dich viel lieber tot als mit der Musik auf Erden, denn dann ist dir der Verlust deiner Seele und das ewige Höllenfeuer sicher. Ich sage dir, ich wünschte darum, daß ich dir das Leben wieder nehmen könnte, das ich dir im Anfang einhauchte. Möge Gott dir sofort das Leben nehmen! Ich beschwöre den Herrgott, daß er dich mit seiner Rache verfolgt, bis du diese Musik verläßt! Kind, o Kind, das ist kein Segen, um was ich das Schicksal jetzt anrufe, sondern das ist der Musikerfluch!

Mit diesen Worten riß sie meine rote Lilie mit den Wurzeln aus der Erde und warf sie mit aller Gewalt mir ins Gesicht.

Bei der Gewalt, mit der sie die Blume auf mich schleuderte, stieß ich unwillkürlich einen Schmerzensschrei aus. Im nächsten Augenblick war ich schon weit weg — denn, ohne mir dessen bewußt zu sein, wurde ich wie von Geisterhänden nach der Gartentür hin getragen, welche sich ostwärts von uns in die weite Welt öffnete. Nicht im geringsten wandte ich den Kopf zurück, ich flog einfach ohne eine bewußte Absicht immer geradeaus nach Osten zu auf der großen, breiten Landstraße entlang, weiter und immer weiter, bis es dunkel ward. Da wußte ich, daß ich nicht verfolgt wurde. Ich hatte kein Bedürfnis auszuruhen, und auf den Zehenspitzen, wie ein Reh leicht springend, rannte ich, auch so gedankenlos fast wie ein Reh, dahin.

Allmählich klärte sich mein Inneres. Jetzt erkannte ich meinen Weg. Mein Herz und meine Seele erfaßten ihr Ziel, und ich wußte, daß ich auf den Osten zuging, nach Chicago.

— nach dem Ozean dachte ich — zu meinem Liszt! Dann dachte ich gar nichts mehr, sondern lief nur immer weiter.

So kam ich an eine Bauernhütte, wo eine alte Negerin wohnte. Sie hieß Rahel und hatte in meinen Kinderjahren bei meiner Mutter gedient. Ja, sie würde mich schützen und mir helfen! So entschloß ich mich, für die Nacht bei Rahel einzukehren. Schon in der Morgendämmerung war ich wieder auf.

Du mußt mir etwas geben, irgend etwas, meine Rahel, sagte ich.

O, mein süßes Kind, was ich habe, will ich dir geben — nur einen Dollar.

Gut, Rahel, es ist gut — bloß aus deinem Herzen und Händen wollte ich diesen Talisman haben. Lebe wohl! Dich sehe ich nie wieder, Gott segne dich!

Was meinst du mein Kind? was! — was!

Doch ich war schon längst weg. Wieder verfiel ich in das leichte Rehtraben, und ich flog nach dem Osten, der Morgensonne entgegen.

Bald kam die Sonne herauf, da warf ich mich auf die Kniee und, wie der Jünger Jesu lehrte; O Vater der Lichter — so flehte ich: O, du Auge Gottes! Hätte ich nur Worte, dir zu danken, dich zu lobpreisen! Belebe meinen Geist und meinen Körper, erhebe mein ganzes Wesen, das ich einmal in dir leben kann und so dem Vater näher komme.

Dann lief ich immer weiter in die Sonne hinein, nach dem Ozean zu, meinem Liszt entgegen.

Es schien mir gar nicht lange, bis ich Chicago in meiner Nähe auftauchen sah. Mehr als drei Tage waren es gewiß nicht. Die erste Nacht hatte ich in Rahels Hütte geschafen, die zweite in einem Strohschober und dann in einem Pferdestalle. Die Stadt kannte ich schon etwas. Oft war ich auf der Eisenbahn mit hingefahren, da mein Vater als Mitglied des Präsidiums freie Fahrt hatte. Ich ging sofort zu einer deutschen Familie, die uns seit vielen Jahren befreundet war. Der Sohn, Gottlieb, zog mich an seines Namens wegen und weil er Geige spielte. Kurz vorher hatte er sich verheiratet, und nachdem er mir all die Hochzeitsgeschenke gezeigt hatte, fragte ich ihn:

Haben Sie schon Musik von Liszt gehört? Wo wohnt denn Liszt?

Ach, die Lisztsachen, meinte er, sind ja gar nichts für mich! Ich liebe etwas Gefälligeres, Gediegeneres, etwa einen Straußwalzer, die blaue Donau und derlei. Nur Lisztstücke nicht. Ja, er wohnt in Deutschland, selbstverständlich! Alle großen Leute wohnen dort! Oder dachtest du etwa, er wäre in Amerika?

Nein, ich dachte gar nichts darüber — ich fragte bloß. Ich hörte schon, daß er jenseits des Ozeans lebe, sagte ich.

Gottliebs Mutter, die alte Frau Schwarz, war sehr gut zu mir. Sie ließ mich dort wohnen, währenddem ich des Tages mich nach Arbeit umsah, und abends spielte ich da auf dem Klavier. Von dem einen Dollar hatte ich noch mehr als drei Viertel in der Tasche.

Am ersten Tage in Chicago kam ich an einem alten Buchladen vorbei, wo Stöße alter Noten im Fenster lagen, das Stück je einen Nickel (2 Groschen). Unter den Noten fand ich Liszts Bravourwalzer, und das war mein erster Einkauf in dem neuen Leben der großen Welt.

An meinem zweiten Tage in Chicago bekam ich in einer Kneipe Klavier zu spielen, und am dritten Tage kam meine Mutter zu Frau Schwarz, um mich zu suchen. Sie fand mich an meiner Arbeitsstelle und weinte bitterlich und flehte:

Mein Sohn, komm doch mit mir nach Hause! Du sollst ja Klavierunterricht bekommen! Nicht länger will ich diese Musikliebe aus deinem Leben auszuschließen versuchen — wenn du nur zufrieden zurückkommen willst!

Liebe Mutter! sagte ich, um die wahrhaftige Gottesliebe in höherem harmonischen Musizieren muß ich mich kümmern, und in Liebeshain ist alles angetan, mein Seelenleben bloß auf die Naturliebe und den Standpunkt des zweiten Gebots hinzulenken, und ich muß dem Erstgebot jetzt mehr Folge leisten.

Sohn, Sohn! was hast du denn alles so mit einem Male! Und wenn Christus im zwölften Lebensjahre zu Maria im Tempel dasselbe sagte, so ging er doch zurück mit ihr nach Hause und wurde noch viele Jahre ihr Sohn.

Ja, Mutter, ich kann nicht anders, und meinen Weg machst du mir zu schwer, wenn du darum bittest. Glaubst du denn gar nicht, daß mir dort das Leben geistig unmöglich ist! Die letzten Tage im Bette waren nur Seelenkämpfe, bis ich mich

auf ewig allein dem Musizieren ergab, und ich kann nicht länger dort leben. Als du mich erstarrt vor der großen Lilie fandest, war ich von einem Seelenschauer erfaßt, daß ich ein neues bewußtes Künstlerleben als Gottesliebe anfangen müßte.

Darauf sagte meine Mutter nichts, und weinend ging sie langsam ihren Weg, und mein Sinnen, wie ich weiter ostwärts ziehen wollte, vertiefte sich.

Gegen Abend kam mein Vater.

Mein Sohn, was sehe ich? fing er an; hier ist kein Ort für dich. Zum Eisenbahnkontor sollst du mit mir kommen oder ja, ein Bankier werden. Wohl habe ich in all den Jahren dich für unnütz gehalten mit all den dummen Reden über Gott und die Liebe, die Blumen und in den letzten Jahren über Musik! Du bist ja bloß ein Mädchengeist! Wohl gab ich dich als tote Neugeburt der Großmutter; ihre Schwätzereien aber, du solltest Prediger werden, waren mir ein unendlicher Greuel. Ein jeder Prediger ist bloß so ein Weibmann! Dein blasses Wesen hat mir stets unwillkürlich Widerwillen eingeflößt. Da du aber jetzt mit der Großmutter und deiner Mutter auseinander bist, nun so komm mit mir, versuche ein tüchtiger Mann zu werden. Du brauchst auch nicht nach Liebeshain zurückzukehren; du kannst hier in der Stadt dein eigenes Leben führen.

Mein Vater, erwiderte ich, o, wie soll deine erste Bitte an mich auch die letzte werden! Wie du richtig sagst, unser Leben, unsere Seelen waren und sind nie in Einklang gewesen. Unsere Wesen, unsere Körper, unsere Geister gehen auseinander in jeder denkbaren Beziehung. Das ist in aller Welt keine Harmonie — und was sollen wir jetzt zusammen anfangen? Du findest die Tüchtigkeit des Mannes in dem Erfolge, mit welchem er Geld häuft und vermehrt und bewahrt. Mir ist Geld die Wurzel alles Übels, denn es verursacht einen unfreien Seelenzustand. Die Unwahrhaftigkeit der Seele kann sehr schwer von den Reichen getrennt werden.

Ach, Kind, was für verkehrte Ansichten hast du da in deinem jungen Geiste aus dieser Bibel, aus der Kirche, aus dieser verdrehten alten Großmutter bekommen. Hätte ich nur nie deiner Mutter erlaubt, dich mit in die Kirche zu nehmen. Ich sehe ein, ich habe es alles selbst verschuldet.

Wenn Geld so schlecht ist, warum dienst du denn hier? fragte er heftig.

Das ist ja bloß vorübergehend. Ich habe noch keine deutliche Empfindung für den nächsten Schritt nach dem Osten, nach dem Ozean, zu Liszt hin!

Dem Ozean! dem Liszt! Sag mir Kind, ob du wahnsinnig bist? Dem Liszt! Liszt — was ist das für ein Ding — Liszt —, welcher Ort ist denn das?

Liszt ist ein Künstler, sagte ich, der größte Pianist, und er wohnt in Deutschland!

Ach, mein Sohn, wohl sehe ich dein Leben und daß wir ganz auseinandergehen, ja, daß wir für einander gar nie gewesen sind und es nie sein werden. Bisher fandest du alles unter meinem Dache, und nun kann ich dir deine Freiheit nicht vorenthalten. Doch diese Lisztliebe — obwohl ich sie männlicher als jene Kirchenliebe und Blumenliebe finde — ist mir immerhin gar zu jungfräulich.

Womit, mein Sohn, kann ich dir denn behülflich sein? fragte er schon freundlicher.

Nur, Vater, sagte ich, daß du mir mit keinem Fluch, mit keiner Träne und mit keinem Vorwurf den Weg meiner Seelenfreiheit erschwerst. Auch mit keinem Kuß, keinem letzten Blick und keinem Abschied lasset uns auf ewig auseinanderfallen, wie es das Schicksal ja von jeher in all den Jahren gewollt und im voraus unser Nicht-eins-Sein bestimmt hat.

Das war Sonnabend. Den nächsten Donnerstag ging ich durch einen herbstlichen Regensturm mit einem Handkoffer, den Mutter mir geschickt hatte, nach dem Pennsylvanien-Depot und fuhr nach Pittsburg, weil das wieder östlich lag, hunderte von Meilen weit.

In ihrer Verzweiflung hatte meine Mutter nämlich an ihre Schwester geschrieben, wie die Sache lag. Meine Tante erschrak sehr. Gerade in den Tagen hielt sie mit anderen Predigerfrauen zusammen eine Betmission gegen die Trinklokale ab, und daß ihr geliebter Neffe nun in so einer Hölle war, das war ihr ein schrecklicher Gedanke. Sie beredete sich daher mit ihrem Manne und sandte mir ein Billet von Chicago nach Pittsburg, damit ich zu ihnen käme.

Meines Onkels Kirchendamen nahmen mich sehr freundlich auf, ich war sogleich „überall beliebt", spielte Musik in der Kirche und schien allen Menschen am rechten Ort zu sein. Sofort bekam ich Klavierstunden zu geben und hatte bald über einhundert Dollars in der Tasche. Dann brachte ich mein Geld zu einem Billeteur; er gab mir ein Billet nach Rotterdam und dennoch fast die Hälfte des Geldes zurück. Ich war überrascht, so reich zu sein. Mittags darauf packte ich meine paar Sachen in den Handkoffer und, da es Donnerstag war, fuhr ich wieder mit der Pennsylvania-Bahn nach dem Osten immer weiter und weiter. Sonnabends schiffte ich mich von New York auf dem Ozean ein, meinem Liszt entgegen.

Ach, wie leicht, wie wohlig ruhte meine Seele diese erste Nacht auf dem Schiffe, da das erste große Ziel, der Ozean, erreicht war!

Von dem Eisenbahndepot in New York war ich direkt auf das Schiff gegangen und hatte weiter nach nichts gefragt. Ich hatte ein Billet III. Klasse, und nach dem Abgang des Schiffes, wie es Nacht wurde, fand man, daß ich keine Betten, Geschirr oder sonst etwas besorgt hatte, und in dem Schiffsvorrat waren zufällig keine mehr übrig. So lag ich auf den blanken Brettern und trank nun Tee, falls irgend ein Nachbar mir seine Blechtasse borgen konnte. Schon am zweiten Tage fingen die fürchterlichen Äquinoktialstürme an und vierzehn Tage hörten sie nicht auf; ja, wir kamen sogar in Holland im Sturme an.

Ich war stets sehr glücklich außer in der Zeit, wo die Schiffswache mich von Deck herunterkommandierte aus der Sturmesgewalt heraus und nach dem luftlosen Loch des Zwischendecks. Doch habe ich mich immer wieder hinauf nach oben gestohlen und mich dann mit Schiffstauen festgebunden, um von den brausenden Sturmwellen nicht mitgenommen zu werden. Dann war ich höchst glücklich, und mit der Zeit versäumten die Offiziere immer mehr und mehr, mich fortzukommandieren. Mir war so wohl oben in dem Sturmwind, und unten konnte ich nicht mit den Leuten zusammen sein ohne die schwersten Seelenleiden. Bei dem Sturm rollte ich in meinem nummerierten Bretterloch hin und her auf Hüften und Schultern, mit meinem Kopf auf dem Handkoffer, bis mir meine Knochen durchs Fleisch getreten zu sein schienen, und das wurde immer

schmerzhafter. Ich zeigte das dem Deckmeister, und er wurde barmherziger und trieb mich nicht mehr so heftig noch so oft von meinen Lieblingsplätzen auf dem von Sturmwellen überfluteten Deck.

Doch wenn man sechszehn Tage zusammengepfercht in einer Zwischendeckkajüte mit wenigstens zweihundert Menschen wohnt, spricht man einige öfters an. Neben mir lag ein Professor aus Düsseldorf. Wir wurden etwas miteinander befreundet. Er hatte eine Naturforschungsreise durch Kalifornien gemacht, mußte am bestimmten Tage in Düsseldorf sein, hatte sich in New York verausgabt und nahm nun das erste billigste Billet, um nach Europa zu kommen. Auf der anderen Seite lag ein junger Kaufmann aus Wien, der ebenfalls mit knappem Gelde zum bestimmten Termin nach Hause strebte.

Noch zwei oder drei gebildetere Herren hatten sich für mich etwas interessiert, doch konnte ich mich nicht verpflichtet finden, bei ihnen unten in der Totenluft des Zwischendecks zu verweilen, und so ging die Bekanntschaft nicht sehr weit.

Als wir in Rotterdam ankamen, griffen diese Herren alle zusammen in mein Schicksal ein, und ich kam nicht los von ihnen. Ich sagte ihnen allen, ich werde es ihnen nie vergeben können. Sie nahmen mein ganzes Geld und kauften ein Billet II. Klasse für mich nach Leipzig, denn das war das billigste im durchgehenden Zuge. Das wäre garnicht nötig, sagte ich, IV. Klasse könnte ich fahren. Sie lachten mich nur aus. Es blieben mir gerade elf Taler übrig. Sie setzten mich in den Wagen, übergaben mich dem Schaffner, und ich fuhr unter Tränen wegen des auf mich ausgeübten Zwanges ab. Die Herren dachten dabei entschieden, in meinem Interesse ein gutes Werk getan zu haben.

Bei der ganzen Sache mischte sich der Düsseldorfer Professor hauptsächlich hinein.

Er meinte, Liszt würde mich jetzt bloß auslachen. Ich müßte zuerst tüchtig jahrelang an einem Konservatorium studieren. Höchstens danach würde mich Liszt aufnehmen und auch dann nur gelegentlich zum Besuch! Deshalb müßte ich unbedingt nach Leipzig fahren.

Wie sollte ich mit so einem Weltmanne streiten? Auf der anderen Seite, weshalb sollte er in so hohem Maße seinen Willen bei mir durchsetzen? Seine Worte über das Leipziger Konservatorium aber blieben mir im Sinn, und als ich am anderen Morgen um sechs Uhr früh in Leipzig ankam, da fragte ich auf der Straße nach dem Wege zum Konservatorium.

Der Kastellan war sehr freundlich zu mir. Heute, sagte er, ist Prüfung. Ich will dich melden, Kind. Du sollst jetzt bei mir eintreten und mit meiner Familie Kaffee trinken.

Um zehn Uhr saß ich schon oben in dem Empfangssaal des Konservatoriums und wartete von elf, zwölf bis zwei Uhr. Dann rief man mich hinein in den Prüfungssaal vor die Professoren.

Wenzel schritt auf und ab und riß dann und wann an seinen weißen Ringelhaaren. Schleinitz ging gleichsam schlafwandelnd umher und streichelte in einem fort seine Hände wie in hilfloser Verzweiflung über das Leben.

Louis Maas war der jüngste und anspruchsvollste und wollte alles leiten, lief auf mich zu und nahm mir die Noten aus der Hand.

Was ist denn das, sagte er. Ach, Liszt! Na, Liszt pflegt man hier nicht zu spielen. Hier wollen wir keinen Liszt. Der chromatische Galopp! Das kannst du nicht spielen, Junge! Was denkst du denn!

Laß doch den Jungen in Ruhe, sagte Oskar Paul, er kann es doch versuchen! Wo bist du her, mein Sohn? fragte der große dicke Mann in sehr beruhigendem Tone. Dann legte er seine schwere, warme Hand mir lieb auf die Stirn. — Was willst du hier?

Ich wohnte bei Chicago und ich will zu Liszt, sagte ich.

Maas lachte höhnisch, Wenzel wand sich in sichtlichen Schmerzen, riß sich noch heftiger an den Haaren, während Schleinitz mit geschlossenen Lidern die Augen nach oben drehte in seufzendem Leiden.

Spiele doch, mein Junge, sagte Professor Paul wieder, indem er mir die Noten aufstellte. Ich fing an, und ich war noch nicht halb fertig, als Maas auf mich losstürzte und mir die Noten vom Klavier wegriß.

Ehe ich mich besinnen konnte, schob mir Wenzel eine Mozart-Sonate vor und befahl mir, prima-vista zu spielen.

Meine Augen umnachteten sich vor Aufregung über Maasens verletzendes Wesen, und so spielte ich, so gut es eben ging.

Paul sang die Noten mit, um mir zu helfen. Doch bald hörte ich auf, und in Tränen eilte ich auf Maas zu und riß ihm mein geliebtes Lisztstück aus der Hand, denn ich hatte gesehen, daß er sich über das blaue Band mokierte, das ich daran genäht hatte, und ich lief ganz wild damit zur Tür hinaus.

Wie ich die Treppen hinunter in den Hof kam, sah mich der Kastellan und rief mir zu, aber ich wollte nicht hören. Er lief mir nach, und auf dem Neumarkt faßte er mich.

Renne doch nicht so ohne Hut in Tränen auf die Straße fort, sagte er, und dazu die Noten mit dem langen blauen Bande! Du sollst doch noch einmal bei mir essen, und außerdem mußt du hören, wie sich die Herren Professoren entscheiden!

Er brachte mich in sein Turmzimmer zurück und drängte mich, an dem Eßtisch Platz zu nehmen. Dann brachte mir seine Frau Kartoffeln und Fleisch, und bevor ich fertig gegessen hatte, kam er wieder herein und sagte: Es ist ja alles gut! Du bist sicher angenommen. Der Maas hat dich nur erschrecken wollen. So geh, mein Kind, suche dir ein Zimmer und komm dann bald wieder zu mir!

Als ich nun zum zweiten Male aus dem alten Eingang des Konservatoriums auf den Neumarkt gelangte, wandte ich mich ganz unbewußt nach links und wurde dann bald von einem großen Ladenfenster angezogen, weil ich da viele Bilder sah, die fast alle den Namen Liszt führten. Eine Stunde stand ich gefesselt da!

Da kam ein alter Mann heraus und fragte mich mit schriller Stimme: Junge, was willst du?

Meinen Liszt sehen! antwortete ich.

Na, nun! stieß er aus. Dann drehte er sich um, ging hinein und machte die Tür hinter sich zu. Doch sogleich öffnete er sie wieder und winkte mir, hereinzutreten. Ganz neugierig nahm er meine Noten und sah, daß beide Liszt-Sachen waren.

Ich liebe Liszt sehr! sagte er, und darauf stürzte ich auf ihn zu, küßte seine Hände und fühlte, daß wir ewig Freunde sein würden.

Ich sagte: Maas liebt Liszt nicht, und er hat meine Noten weggerissen! Ich spiele ohne Noten, aber vor Schreck hierüber war ich wie geistesabwesend, und ein anderer setzte mir andere Noten vor.

Nun, ich mache dir keinen Schreck, und ich liebe Liszt sehr. So spiele mir nun jetzt in aller Ruhe die Sachen vor, sagte er. Das tat ich dann auch und war glücklich dabei.

Was willst du machen, Junge, hier im fremden Lande? fragte er.

Zu Liszt! zu Liszt! antwortete ich.

Ach Kind, was mußt du da noch viel üben und lernen.

Ja, das glaube ich schon. Aber er wird meine Liebe sehen und mich dafür lieben. Erst danach kann ich in Ruhe studieren. Den Herrgott kann ich nicht sehen, aber Liszt ist jetzt noch als Mensch da. Er ist aber alt, und wenn er heute stirbt, ehe ich ihn lebend sah!! Nein, nein! Sofort muß ich zu ihm hin! und hier stand ich auf und ging auf die Tür zu.

Warte einen Augenblick, sagte der alte Mann in großer Aufregung. Ich gebe dir meine Empfehlung an den Meister!

Er schrieb etwas auf eine Visitenkarte, nahm ein kleines Kartenbild von Liszt, steckte beides in ein Kuvert und gab es mir. Dann küßte er mein Haupt und ich küßte ihm die Stirn und beide Hände und rannte schnell hinaus auf die Straße und fort durch die Stadt und ruhte nicht, bis ich an einen Parkeingang kam, worüber ich den Namen Rosental sah.

Da fragte ich einen Polizisten: Welches ist der Weg nach Weimar? Immer gerade aus! sagte er mit stolzer Miene. So, wie du hier kamst, immer hinaus — über Markranstädt, Weißenfels und Naumburg. Man kann ja auch schließlich wieder nach dem Wege fragen!

Die Sonne war noch nicht untergegangen, als ich an Markranstädt vorbei war und mich bei einem großen Lindenbaume hinsetzte, um mein Lisztbild anzusehen. Dann las ich auf der Visitenkarte den Namen C. F. Kahnt, und es freute mich, den Namen des alten Mannes zu erfahren. Ja, der herzensgute grauhaarige Mann wird mir ewig unvergeßlich bleiben als der Erste in Deutschland, der erste Mensch überhaupt, der meinen Augen das Antlitz Liszts gezeigt hat. Was während all der langen Wochen und Monate mir ein innerlicher Seelendrang, ein

Herzenszug und eine körperliche unumgängliche Lebensnot gewesen war, sodaß jeder Tropfen meines Blutes zu Liszt hin vibrierte, das kam nun stündlich seiner Erfüllung näher. Nun sahen meine Augen die Züge des Geliebten, und ich hatte einen Menschen gesehen, der Liszt auch liebte, und er hatte mir das Liszt-Bild geschenkt.

So schlief ich dort sanft und glücklich ein, in den Händen die beiden Karten und zugleich die teuren Lisztnoten mit dem blauen Bande aus Liebeshain.

Beim Dämmerlichte wachte ich auf. Zuerst dachte ich, es wäre Abenddämmerung. Doch merkte ich sogleich, daß das Morgenlicht herankam, und ich freute mich sehr darüber, daß mir die Nacht so sorglos verflossen war, und stand erfrischt von den Wurzeln des Lindenbaums auf und ging weiter nach Weißenfels und Naumburg, sah zum ersten Mal ein Schlößchen, ging durch Kösen und kam immer weiter nach Weimar zu.

Drei Tage nach meiner Ankunft in Leipzig war ich also gegen Abend in Weimar und näherte mich langsam dem Liszt-Haus.

Endlich stand ich vor der Tür!!

Auf einer kleinen Bank ließ ich mich nieder und sah starr vor mich hin. Lange saß ich so voll von Empfindung — denn ich wollte nicht gern fragen, sondern warten, bis er selbst erschien; seit drei Tagen wußte ich ja, wie er aussah.

Da kam eine sehr nette Frau heraus, wie eine Plätterin angezogen, mit einem kleinen Korb voll Wäsche in der Hand. Sie bemerkte mich bald und fragte:

Was möchtest du denn hier, mein Junge?

Liszt! antwortete ich.

Er ist in Rom, sagte sie.

Mir war, als ob das Leben von mir wiche. Sie blickte mich erstaunt an, Mitgefühl erfaßte sie, und sie sagte: Es tut mir furchtbar leid!

Da stand ich auf, denn ihre barmherzigen Worte taten mir sehr wohl. Von hier aus ist Rom immer südwärts? fragte ich.

Willst du denn nach Rom, Junge! sagte sie. Wo kommst du her?

Doch ich konnte vor überwältigender Enttäuschung nicht sprechen und suchte nur fortzukommen.

Du könntest dir wenigstens seine Zimmer ansehen, wo er wohnt, wenn er in Weimar ist, rief sie mir nach, und darauf drehte ich mich um, und sie leitete mich die Treppen zu den heiligen Räumen hinauf, die ich in den folgenden Jahren so genau kennen lernen und in mein Leben einschließen sollte. Erst zuletzt in dem Schlafgemach konnte ich mein eisiges Zittern der Ehrfurcht überwinden, und ich warf mich, das Gesicht in die Kopfkissen vergrabend, vor das Bett auf die Kniee hin, und die Tränen strömten hervor. Sie ließ mich dann zartfühlend allein, und ich lag lange so da, bis sie wiederkam und mich aufzustehen bat.

Aus meinen Augen muß sie ja meine Dankbarkeit haben lesen können, denn mir wollte kein Wort zum Munde kommen, und lautlos ging ich weg, aus der Stadt hinaus, und im freien Felde setzte ich mich wieder nieder und schlief ein.

Es waren viele Wochen, gewiß mehr als sieben, vergangen, bis ich München erreichte, und noch fünf Wochen dauerte es, bevor ich zum Stilfser Joch kam, das ich anstatt des Brenners ausgesucht hatte, weil es der höchste Paß in den Alpen war.

Die Bauern in Trafoi wollten nicht, daß ich in dieser Jahreszeit den Übergang allein versuchte, und weil in den letzten drei Monaten fast unausgesetzter Sturm und Schneewitterung geherrscht hatte, wagte kein Bergführer den höchst gefährlichen und zwecklosen Weg mitzumachen. Der Schnee, meinten sie, wäre meistens sieben Meter hoch, das Hinüberkommen in solchem Falle undenkbar!

Doch ich hatte meinen Plan, den ich niemand sagte. Mich verfolgte immer noch das ganze Jahr hindurch ein Quälgeist, und in jedem Augenblick der Abspannung redete er mir ein: Du siehst schon, wie deiner Großmutter Fluch wirkt; daß du Liszt in Weimar verfehltest, ist dafür der beste Beweis. Endlich sagte ich mir: Nun soll der Herrgott selbst entscheiden. Bringt er dich allein lebend über dies Schneegebirge, dann kann und wird er dich auch durch die Welt führen als einen Musiker und einen gottliebenden Menschen zugleich. Liegt das alles aber nicht in seinem Willen, so bitte ich, daß der Herr mich sterben lasse auf dem Berge und daß ich verloren gehe im Schnee auf dem Gletscher.

Am nächsten Tage war herrlichster Sonnenschein. Abends vorher hatte ich in dem Gastzimmer noch sehr spät Klavier und auch Guitarre gespielt. Die Bauern hatten mich hübsch beschenkt, und die Wirtsfrau viel Kartoffeln und Heringe gemacht, und ich schlief länger morgens als sonst, und es war schon halb acht Uhr als ich hinunterkam. Nirgends fand ich einen Menschen. Das paßte mir recht sehr. Eilig machte ich mich bergwärts auf. Der Weg war unbetreten, und die Sonne glitzerte auf dem gefrorenen Schnee.

Eine Stimme rief mich, ich wandte mich um und sah die alte Großmutter. Sie lief mir nach, etwas in der Hand haltend; ich ging zu ihr, es war eine kleine Flasche Branntwein. Ich kann sie garnicht gebrauchen, sagte ich. Nimm sie mit, meinte sie. Noch weigerte ich mich. Bitte, bitte, flehte sie und steckte sie mir in die Brusttasche. Wo sind die Leute? fragte ich. Zum Markt im Sonnenwetter! war ihre Antwort. Darauf besann ich mich wieder, daß mir gesagt worden war, seit Monaten wäre nur Sturmwetter gewesen, und daß ich gestern den Herrgott gebeten hatte um ein Segenszeichen für heute, eben herrlichen Sonnenschein!

Nun aber hieß es fliegen, was ich nur konnte, und so folgte ich den Spitzen der Telegraphenstangen, die gänzlich unter dem Schnee begraben, kaum sichtbare kleine Hügelchen bildeten. So schritt ich ziemlich bequem bis gegen Mittag. Dann hörten diese Wegweiser auf, und jenseits einer mächtigen Kluft sah ich sie wieder auftauchen; vor mir lag ein großer Abgrund, und seitwärts hinauf glitzerte im Sonnenschein unermeßlich wirkungsvoll der Gletscher.

Es war nun kein Weg mehr zu finden oder zu ahnen. Jedenfalls ging die Straße hier durch einen Tunnel, der tief unter dem Schnee begraben war, und was sollte ich jetzt machen? Hierauf war ich ja nicht vorbereitet, und ich war ratlos. Es war das erste Mal in meinem Leben, daß ich ein Schneegebirge betreten hatte, und da ich nicht sogleich einen Entschluß fassen konnte, so setzte ich mich in den Schnee hin.

Seit drei Stunden hatte ich das Dorf nicht mehr sehen können, und ich wußte ja, daß zu dieser Jahreszeit kein Mensch mehr auf dem Paß wohnte außer in dem meteorologischen Observatorium auf der Höhe. Ich merkte bald, daß mich der Schlaf

zu übermannen drohte, und davor hatte man mich gestern Abend gewarnt. So stand ich auf, soweit ich konnte, denn immer bis über die Kniee war ich jetzt im Schnee, da die Eisdecke hier oben nicht mehr stark genug war, mich zu tragen.

So entschloß ich mich, gerade bergauf über die Spitze zu klettern, um die Kluft zu umgehen, und da hieß es, auf Händen und Knien langsam mir einen Weg durch den weichen Schnee bahnen. Mich fror nun am ganzen Körper, besonders Arme und Beine, weil der Schnee bis an die Brust und an den Rücken ging. Wie ich anfing vor Kälte steif zu werden, trotz der erhitzenden Anstrengung des Schneekletterns, trank ich von dem Branntwein, obwohl ich die Flasche nur schwer mit den steifen Armen zum Munde bringen konnte. Das erfrischte meinen Geist, aber erlahmte und schmerzte meine Arm- und Rückgrats-Nerven aufs entsetzlichste wegen meiner angeborenen Schwachheit in den Armen und dem Oberkörper.

Schließlich konnte ich nicht mehr weiter!

Ich sah meine geliebte Sonne untersinken, nieder in das wogende Schneemeer. Ich starrte hinein wie in die allumfassende Kraft, das Höchste meines irdischen Seins. O, wie beseligend, wie unergründlich war dieser überwältigende Zauber! Da erinnerte ich mich, daß man mir so oft erzählt hatte, daß ich bei Sonnenuntergang zur Weihnachtszeit hier auf Erden geboren wurde, ganz wie jetzt, und ich sehnte mich danach, jetzt geboren zu werden von neuem wieder und für immer, hinein in die geliebte Sonne um dem unendlichen Zentrum Gottes umso näher zu sein! Ich stieß glückselige Worte der Dankbarkeit gegen meine universelle Geliebte aus, nicht ohne ein halbbewußtes, verächtliches Lächeln über meine eigene Vermessenheit, und ich warf meiner grenzenlosen Liebe tausend Küsse der Verehrung zu.

Völlig unbewußte Worte fielen von meinen Lippen als kämen sie von einer anderen Seele, und ich lauschte und hörte — Vater sende mir zwei Engel, die mich zu dir bringen! Und ich dachte gar nicht nach über diese Worte.

O, welch ein unbeschreiblicher Frieden, welche Wonne erfüllte mich! Ich faltete meine halberfrorenen Hände so gut als ich vermochte und sagte: Gott ist die Liebe!

Wunderbar, wunderbar war dieses Glücksempfinden all-

mählichen Einschlummerns, unaussprechlich süß! In einem Meer von Schnee und in einer Welt von Sonnenlicht — und o, so müde und so glücklich.

Ich erwachte in einem Bette und erkannte alsbald, daß ich im Gasthof des Dorfes Trafoi lag, richtete mich auf und sah mich um.

Entsetzlich, sagte ich — was soll das heißen? Weder mit Gott im Himmel noch mit Liszt in Rom! Ist es denn nach alledem noch nicht entschieden, ob ich mit der Musik in die Hölle gelange oder ob das Musizieren die Gottesliebe ist? Aber ich sage, es soll entschieden werden: ja, heute noch, denn heute noch werde ich dieses Schneegebirge übersteigen. Und ärgerlich begann ich mich anzukleiden.

Doch konnte ich die Kleider nicht zuknöpfen; meine Arme waren steif, fast unbeweglich. Ich sah meine Hände an; sie waren rot und sehr angeschwollen. Ich setzte mich hin und betrachtete sie. Da kam die Alte herein.

O, Kind! Was? Auf und angezogen! stieß sie hervor.

Ja! ich will über den Berg hinaus nach Rom!

Sie drehte sich um und rannte hinaus so schnell als ihr alter gebeugter Körper sie trug. Ich hörte sie die alte, holprige Treppe hinunter humpeln, und bald darauf schoben sich die Bauern und Bergführer verschüchtert und befremdet in die Stube, und der Wirt sagte: Nein, wahrhaftig, von hier aus kannst du nicht wieder bergauf. Du mußt zurück, und zwar über den Brenner-Paß. Zwei Führer von uns haben dich geholt vom Berg als du vier Stunden von hier hoch oben schon wie ein Leichnam im Schnee dalagst. Das taten wir um Gotteswillen. Dann hast du achtundvierzig Stunden wie tot hier gelegen. Nun willst du es noch einmal versuchen? Das lassen wir nicht zu. Von hier mußt du den Postweg bergab gehen und über den Brenner wandern.

Ich war außer mir. Ich sollte aufgeben! Ich sollte rückwärts schreiten! Niemals! Unmöglich! War es nicht genug, daß sie mich vom Gipfel des Berges zum Dorfe herunter gebracht hatten? Konnten sie mich für so töricht halten, daß ich, so lange ich lebte und auf Erden war, meine Musik aufgeben würde! Sollte ich mir mein Leben lang von meiner Seele den

Vorwurf dieser andauernden Sünde machen lassen, einzig aus dem Grunde, weil ich nicht allein zur Wintersonnenwende über den Stelvio-Paß kommen konnte! Nein, niemals, niemals würde ich mich dazu verstehen! — Und dann! Wenn ich nicht jetzt diesen Schneeberg übersteige, so würde mein Leben als Musiker für immer ein Hand-in-Hand-Gehen mit dem Teufel bedeuten, und das war wirklich das Unmöglichste, was ich mir vorstellen konnte.

Doch war keine Zeit zu verlieren. Ich wußte, daß ich gegen alle die Männer nichts ausrichten werde, und es zwecklos sei, sie zu erzürnen. Im Geiste war mir mein Weg schon klar, und ich nahm, allerdings etwas ungelenk, die ersten Schritte bergab nach dem Tal, nur um bei der ersten Gelegenheit bei dem ersten Seitenpfad wieder aufzusteigen und so dennoch über das Stilfser-Joch zu gelangen oder zu sterben.

So kam ich gegen Mittag in das Nebental aus Tirol heraus und über die Schweizer Grenze in das Dorf Santa Maria. Von hier führt ein Bergpfad hinauf nach dem Stilfser-Joch und dem Observatorium. Ich erfuhr sofort, daß gestern ein Führer vom Observatorium gekommen wäre, und so eilte ich, weil die Sonne ganz prachtvoll schien; die frischen Fußstapfen würde ich finden, das wußte ich. Auch verwehrte es mir keiner, und bald war ich weit vom Dorfe Santa Maria weg und wieder hoch auf dem Berge. Das war um vier Uhr nachmittags. So schritt ich weiter in den blauen Äther hinein, watete unbeirrt durch das glitzernde, weiße und wogende Meer sanft niedersinkenden Schnees. Ich sah meine Sonne langsam meinen Blicken entschwinden mit all ihrem Zauber, den sie immer auf mich ausübte. Aber in dieser Nacht ruhte ich nicht. Und Stunden auf Stunden, nachdem der Vollmond mir meinen Weg mit seinem halb rötlich, halb silbernen Schein vorgezeichnet hatte, drängte ich vorwärts, bis ich das Observatorium über dem Gipfel des Monte Stelvio, die höchste Wohnstätte Europas, erreichte.

Es war ein Sonntag, und jeden Sonntag ging die Sternwächterin mit den astronomischen Beobachtungen nach Bad Bormio in Italien. So brachte mich diese Gelegenheit weiter auf meinem Wege, und ich folgte ihr nach, obwohl innerlich verstimmt, daß ich nicht ganz allein war. Vor dem Abend war ich in Bormio und saß als Gast im Hotel zur Post, denn der Wirt

pflegte dem ersten Fremden des Jahres, der über den Stelvio gekommen, einzuladen, und die Sternwächterin hatte mich mit warmen Worten eingeführt, da ihr Bräutigam, der uns zwei Stunden vorher oben im Schnee getroffen hatte, mir ganz unerwarteter Weise sehr freundlich entgegengekommen war.

Alles war grün um mich herum und im ersten Blühen. Ich war in Italien und hatte ganz allein den Stelviopaß überstiegen, und das alles hieß: Der Herrgott konnte nicht nur, sondern wollte mich Musiker sein lassen und auch einen echten Menschen, und ich brauchte gar nicht mit dem Teufel zu sympathisieren und auch keine Furcht vor ihm zu haben!

Das schien mir klar auf der Hand zu liegen. Doch war mir nicht ganz wohl, und mit dieser körperlichen Müdigkeit stieg auch der Zweifel an dem ewigen Wert der Leistung immer wieder auf, und an dem wunderbaren Lago di Como, den ich bald erreichte, erkrankte ich hauptsächlich wegen dieser Zweifel, und das hielt mich wieder um wenigstens drei Tage auf.

Doch war das nicht so schlimm, und den nächsten Sonntag war ich schon in der Nähe von Mailand. Montag früh sah ich an der Domtreppe zu Mailand einen Herrn ein Bild malen. Ich hörte, daß er englisch sprach und sagte ganz unwillkürlich: Ach, wie lange ist es her, daß ich zuletzt englisch sprechen hörte! Er war sehr lieb — ein gemütlicher Engländer. Er fragte mich manches und lud mich zum Mittagessen ein und reichte mir seine Visitenkarte, auf der der Name John Ruskin stand.

Als wir am Mittagstische saßen, dicht bei dem Dom in einer ruhigen Wohnung in einer ganz engen Straße, von wo wir einen wunderbaren Blick auf die Domfassade hatten, die er gerade malte, sagte Ruskin:

Ja, mein Junge, daß heißt nicht Gott vertrauen, sondern Gott versuchen, solch eine trotzige Bergpartie.

Ich hatte im Geiste gar kein Gefühl des Trotzens oder des Versuchens, sagte ich.

Dein Gefühl hängt hier gar nicht mit der Sache des Gottversuchens zusammen, erwiderte er.

In Bezug auf Musik sagte Ruskin: Ja, das Musizieren ist keine böse Sache, falls man es um des Erhabenen willen

treibt. Doch ist jeder Zustand so kompliziert, die Töne, ihre Kompositionen, die Regungen in Geist, Körper und Seele des Musikers, daß es kaum einer so weit bringt, daß er alle diese Beziehungen und Bewegungen in bewußter Harmonie ausübt.

Gewiß musiziert Liszt nur so, und ich werde es auch lernen, sagte ich.

Der heiße Wunsch, das bewußte Ziel ist an und für sich schon ein Schönes, meinte er, und nicht ohne Ironie klang mir seine Stimme in den Worten: Dabei dürfte man wohl alles erreichen, wenn man den wahren Weg erkennt.

Ja, den Weg gerade zeigt mir sicher mein Liszt, denn mein Großonkel hat mir gesagt, daß Liszt die Quelle wäre, antwortete ich.

Richtig, fuhr Ruskin ruhig fort, das mag alles wohl sein. Ganz gut ist doch die Quelle als Spiegelbild einer Kunst des instrumentalen Wirkens zu betrachten. In der Natur ist die Quelle die idealste Verbindung der vier Elemente: Erde, Wasser, Feuer, Luft und ihrer Eigenschaften, die alle notwendig sind zur Verkörperung jedes Lebensausdruckes. Hast du den Fruchtbarkeitsgeist der Quelle erfaßt und dem Musizieren zu Grunde gelegt, so dürfte das wohl die Basis des Erhabenen der Transzendentalität schöpferischen Wirkens sein.

Ich blieb die Nacht nicht in Mailand, sondern schlug gleich nach dem Mittagessen die Richtung nach Süden wieder ein. Ich glaubte nimmer Ruhe in meiner Seele zu finden, bis ich Liszt gesehen hätte. War das geschehen, so schien es mir, würde alles Weitere im Leben leicht sein.

In Deutschland hatte ich nie Angst vor den Leuten gehabt, doch hier in Italien konnte ich mich noch nicht ganz heimisch fühlen; denn die Menschen auf den Straßen, die Bauern, die Beamten flößten mir alle mehr oder weniger eine gewisse Bangigkeit ein. Darum bat ich den Herrgott immer noch mehr um Merkurfüße und lief immer schneller nach Rom. Auch schien es mir nicht mehr weit zu sein. Kaum zweiundeinhalb Monate hatte ich von München nach Mailand gebraucht, und gegen Ende Juni kam ich in Rom an die Tür des Klosters, wo Liszt wohnte.

Wie in Weimar, so stellte ich mich auch hier der Tür gegenüber auf, um sein Kommen abzuwarten. Die Nacht vorher hatte ich in einem kleinen Gasthof am Pantheon geschlafen. Die Wirtsleute waren Deutsche, sie wußten, wer Liszt war und zeigten mir auf ihrer Karte das Kloster S. Francesca romana, wo er wohnte. Sie ließen mich die Lisztsachen vorspielen, dann gaben sie mir reichlich zu essen und luden mich aufs herzlichste ein.

Bei Tagesanbruch war ich auf, und mit welchem Seelenschauer empfand ich das Nahen des magischen Moments.

Mein innerer Drang war, seitdem ich Liebeshain verlassen hatte, stets groß nach dem Ziele hin; es half mir sehr, das Alltägliche unbemerkt an mir vorüberstreichen zu lassen. Doch die Seelenleiden des unerbittlichen Weges, die müden Füße, den leeren Magen und dazu die leere Tasche — das alles mußte der bewußt wollende Geist täglich, ja stündlich von neuem hinwegdenken. In Deutschland war es auch leichter gewesen, weil ich abends so oft im Gasthofe aufgespielt hatte; dann fragten mich die Leute über Amerika aus, reichten mir zu essen und ließen mich auf der Bank schlafen oder gaben mir ein Bett und öfter noch einige Groschen dazu.

Doch in Italien war das alles nicht so leicht für mich gewesen. Die Sprache war mir noch viel fremder, und mein Angstgefühl den Leuten gegenüber wollte sich scheinbar nicht lösen. Ich dachte, es wäre mit mir, wie Ruskin in Mailand gesagt hatte: ohne „das bewußte Ziel" wäre der Weg unausführbar gewesen.

Abends vorher, als ich am Kolosseum vorbei nach dem Pantheon zu ging, fuhr ein reicher Mann in prachtvoller Karosse langsam vorüber. Er schien mir anzusehen, daß ich englisch sprach und redete mich an: Sieh, wie all diese Steine aufeinandergetürmt sind. Tausende von Jahren steht es da, das gewaltigste Werk der Menschen, das interessanteste aus der Weltgeschichte!

Ja, in dem Baedeker, welchen ich in meinem Handkoffer in Chicago als Geschenk meines Onkels fand, hatte ich wiederholt sowohl vom Kolosseum wie vom Pantheon gelesen. Gewaltig genug war es, aber jetzt hatte ich etwas viel Höheres im Sinn. Jetzt war Liszt und die musizierende Gottesliebe

mein Ziel und alles andere war von untergeordnetem Wert, zumal irgend so ein Gebäude, das Tausende von Jahren ganz still hat stehen müssen, oder irgend eine Theorie oder Institution, die uns Menschen ebenso in steinerne Starrheit zwingen will.

Ich kann es nicht mit Worten beschreiben, was ich fühlte, als ich vor der Klostertür stand! Mein behender Geist schien alles zu wiederholen, was ich schon um der Lisztliebe willen erlebt hatte, alles was ich durchempfunden und gedacht hatte, seit ich vor zweiundzwanzig Monaten das Lisztstück in die Hände bekam. In dieser Zeit war meine Kindheit für ewig verloren gegangen.

Was sollte ich sagen, wenn er kommt? Nichts, gar nichts! dachte ich, nur seinen Mantel berühren; d a s i s t g e n u g! Auch hat der Düsseldorfer Professor wohl gesagt, Liszt würde sich nicht um mich kümmern.

Lange hatte ich nicht zu warten. Die Tür ging auf, und zwei Mönche traten heraus. Ja! der auf meiner Seite war Er. Es war Liszt! Ich erkannte ihn ganz und gar mit einem Blick!

Vor Erregung sprang mein Herz heftig, schmerzhaft, und ich war sonst bewegungslos, atemlos!

Unbewußt hatte ich meine Hände gefaltet; ich starrte ihn an und durchlebte in diesen Momenten Unbeschreibliches und Ewiges!

Die beiden Mönche sahen mich wohl und gingen mit stillen, sehr langsamen Schritten an mir vorüber. Jetzt war er mir nah, und ich streckte den Arm aus, um seinen Mantelsaum zu fassen, und küßte ihn. Dann fielen meine Hände herunter, die Priester gingen ruhig weiter, und ich wandte mich langsam zu dem Klosteraufgang, den sie heruntergekommen waren, und darauf ließ ich mich nieder, und aus meinen Augen flossen Ströme unermeßlich glücklicher Freudentränen.

Nun, dachte ich, ist alles gut — alles, alles gut. Nun ist mir die Welt ein offener Weg, das Leben und die Kunst, das Musizieren als Gottesliebe zu erringen wird mir ein leichtes sein; denn bei jeder Bitte an den Herrgott werden mir tiefere und immer tiefere Erkenntnisse aller Weltenharmonien offenbart, und dieser ewige Formgeist alles Lebentreibens wird dann immer mehr sein Wesen meinem Willen und Musizieren einhauchen — einverleiben!

Lange noch saß ich da in meinem Glück! Dann wanderte ich weg ins Land hinein, und legte mich auf die sandige Erde in die Morgensonne zum Träumen hin. So groß ist mein heutiges Glück, dachte ich, daß ich hier eine Stunde ganz müßig sein und in meinen lieben Sonnenstrahlen liegen darf.

Aber die Stunde ging nicht vorbei, bis ich ganz entschlossen war, Liszt doch um eine Unterredung zu bitten, und ich wanderte nach dem Kloster zurück und klingelte sehr bestimmt an der Tür. Da kam der Kastellan heraus. Jawohl, Liszt wäre dagewesen, doch heute früh sei er schon vor Sonnenaufgang nach Sorrent fortgefahren!

Und wo ist Sorrent? fragte ich.

Bei Neapel, erwiderte er.

Und wie lange bleibt Liszt dort?

Einen Monat.

Und dann?

Das weiß ich nicht.

Sehr langsam machte ich mich auf den Weg nach dem kleinen deutschen Gasthof am Pantheon und erzählte der Wirtin alles.

Armes Kind, sagte die gute alte Mutterseele, indem sie mir den Kopf streichelte, mach' dir doch keine Vorwürfe; es war sehr nett und auch bescheiden, ihn nicht gleich anzureden. Da er unterwegs nach der Bahn war, hätte es ihn gewiß gestört, und so hättest du es vielleicht für die Zukunft verdorben. Dein Schicksal bleibt jedoch bei allem viel hoffnungsvoller für die nächste Zeit. Du hast ja den großen Mann gesehen! Jetzt ist das Hauptbedürfnis des letzten Jahres, ja fast zweier Jahre deines Lebens gestillt. Bei uns soll heute für dich eine Feier sein. Hier sollst du heute bleiben!

Wie eilte sie durch die Küche, mir das Essen zu bringen, die gute, liebe alte Frau; ich dankte ihr so herzlich und dem Schöpfer, daß er mich zu ihr geführt und ihr solch liebe Seele gegeben hatte, wenn sie auch gar nicht zu dem unbehenden Körper passen wollte.

Das war zur Mittagszeit; noch ehe der Abend kam, war ich entschlossen, nach Sorrent zu gehen und Liszt die Karte von Kahnt zu überreichen.

Die gute Alte bat mich flehentlich, die Nacht in ihrem Hause zu schlafen. So war es wieder herrlicher Sonnenaufgang, als ich am nächsten Morgen am Rande Roms stand, um den letzten Teil meiner Lisztwanderung anzutreten.

Herrlich war das Land. Frühlingsgrün war überall gewesen, schon seitdem ich am Comersee angekommen war. Hier bei Rom und gen Neapel hin war eine unbeschreibliche Fülle der Natur, eine Überwucht der Blüten, ganz unermeßlich groß. Wie hätte ich das alles vor Jahr und Tag doch überschwelgend in meine Seele aufgenommen, aber jetzt — ein überirdischer Drang erfüllte mich, jetzt konnte ich nur eine höhere Freude, eben das Blühen und die Fülle meiner Kunsttätigkeit erfassen.

Was war mir der Frühling, was war mir die Blüte der Natur? Samt und sonders waren sie nicht meine Schöpfungen! Sie blühten ja ohne mich, und so die Wesen alle — und so mein eigenes Wesen auch, sie durchwandelten ihre Harmonienwechsel immerfort ganz ohne mein Wollen. Auch dies begann mir unheimlich zu werden — nein alles dieses war mir schon unheimlich! Was hatte ich mich denn mit Gottes Schöpfungen so negativ von diesem ewig blind-naiven Standpunkt aus herumzubeschäftigen, als ob die Welt, als ob das Leben, als ob mein Wesen mein eigen wären! Das sind doch alles nur geschenkte Gelegenheiten, daß man sich ein selbständiges Ich erringe, einen schöpferischen, gottähnlichen Willen entwickle durch das Hervorrufen und Erhalten eigener Schöpfungen in der Kunsttätigkeit, im Musizieren.

Man lebt nicht vom Brot allein, sagte Christus, sondern von jedem Wort aus dem Munde Gottes. — Ja — und jetzt erkannte ich täglich mehr und mehr, daß diese Worte, diese Schöpfungen Gottes, diese Harmonien jedes Lebewesens, das er erhält, sein Musizieren sind. Und das allein kann mir Glückseligkeit schaffen: solche Harmonien mit meiner Seele, mit meinem Geist, Körper und Willen im Musizieren zu schaffen und vorübergehend zu erhalten — mein Glück kann allein in solcher Gottgeselligkeit liegen!

Das nur will ich Liszt alles sagen und ihn darüber befragen. Dann gehe ich ihm auch ewig aus dem Wege, denn keinem Wesen will ich jemals eine Stunde zur Last werden oder bleiben.

Von Rom aus nach Süden kam ich immer langsamer vor-

wärts: mir mangelte doch etwas an der früheren Triebkraft. Der Höhepunkt schien mir vorbei zu sein. Ich hatte meinen Liszt gesehen, seinen Mantelsaum geküßt, und was konnten nun Worte meiner Lisztliebe noch bringen als Enttäuschungen, dachte ich. Und warum sollte ich überhaupt Enttäuschungen nachjagen? Ja, das war mir im Geiste schon klar genug, doch wie sehr zeigte sich in mir eine noch unerkennbare, mir gar oft ärgerliche Art von Seelenmechanik, welche ging oder nicht ging, alles ohne meinen Willen, und so oft trieb mein Körper scheinbar ganz selbständig ohne Geist, ohne Empfindung weiter.

Jetzt legte ich mich öfter als früher in die Sonnenstrahlen, welche mir immer ein ungetrübtes Glück verschafften, schwelgend hin und trank sie ein. Dabei sah ich in das Gottesauge und sann immer nach über die Gottähnlichkeit, das Harmonienwirken des wahrhaftigen Musizierens.

Endlich war ich an Neapel vorbei und legte zwischen der Bucht von Neapel und dem Vesuv die letzte Strecke meiner Wanderung nach Sorrent zurück. Die Karte von Kahnt zeigte ich an der Klostertür. Auch hier sprach der Kastellan englisch.

So stand ich noch vor der Klostertür neben dem kleinen vergitterten Fenster, durch welches ich dem Kastellan die Karte gereicht hatte. Da öffnete sich eine kleine Türe hinter mir. Unwillkürlich drehte ich mich herum — und da — in greifbarer Nähe zu meiner rechten Hand stand die Seele, deren Wesen mich gefesselt und mein Wesen aus der Ferne um die Erde herum zu sich gezogen hatte. Obwohl die ganze Erde und fast zwei Menschenalter sich zwischen uns gedrängt hatten, obwohl alle Kultur, Religion und Kunst zwischen uns stand und obwohl wir von einander nichts gewußt und kein Verlangen zu einander getragen hatten, so hatte doch die Weltseele meine Lebenslinie der seinen zugewandt, und zu irgend einem Zwecke muß es gewesen sein!

Es schien mir eine Lebenszeit, bis ich meine Hand heben und sie ihm hinstrecken konnte. Ich weiß auch nicht, ob er das bemerkte. Er zog mich mit sich durch die Tür und machte sie hinter uns zu.

Ich ließ mich ruhig führen. Ich fühlte und wußte, daß ich an die Quelle gelangt war, und für den Augenblick hörte alles in mir auf, weiter zu funktionieren. Er brachte mich an eine kleine Veranda, wo wir die Bucht von Neapel übersahen. Der Vesuv und Neapel lagen herrlich vor uns. Die Natur war über jede Beschreibung erhaben. Mir aber war es, wie gar nichts, da mein Liszt sich neben mich hinsetzte und mir auf dem kleinen Frühstückstisch Orangen und reife Oliven vorlegte, mir eine Tasse Schokolade reichte und mich willkommen hieß.

Es störte ihn nicht, daß ich wie erstarrt war und nichts essen konnte. Er ließ seine, mir so heilige Hand streichelnd über meine langen, schwarzen Haare gehen und sprach kein Wort weiter. Auch ich schwieg — denn welche Worte hätte ich hier finden können?

Und so saßen wir lange, lange nebeneinander — mir war es eine Ewigkeit der Glückseligkeit.

Dann sank allmählich mein Haupt auf seinen Busen, er legte seinen Arm um mich; ich sagte, ich wäre unerdenklich selig, und die Freudentränen begannen aus meinen Augen zu dringen, und meine Erstarrung ließ nach. Er wischte mir manche Träne mit seiner Hand weg, und seine Ruhe tat mir wohl, und ich verlor das Bewußtsein.

Gegen Abend fand ich mich allein auf einem Sofa liegend. Ich richtete mich auf. Ein alter Mönch deckte den Tisch. Ich sah ihn an und sagte etwas heftig: Wo ist mein Liszt?

Dann kam Liszt wieder und fragte: Hast du süß geruht, mein Kind?

Ja! aber jetzt muß ich gehen, sagte ich. Gewiß störe ich dich, und du willst es bloß nicht sagen!

Nein! Erst sollst du ordentlich bei mir essen und dann mir alles erzählen über deine Reise hierher von Leipzig. Die Karte von Kahnt ist vom Oktober — jetzt ist es schon Hochsommer; wo warst du so lange unterwegs?

Ja, ich bin immer schnell gegangen, aber überall wurde ich aufgehalten, und Sonntags ging ich nie.

Was denn! Zu Fuß den ganzen Weg! Du hattest kein Geld, kein Brot? rief Liszt aus.

Ach, der Herrgott hat mir oft durch Menschenherzen zu

essen geschenkt. Ich schlief, wo es gerade paßte: unter einem Baum oder auf einer Bank, auch oft in einem Bett. Auch gab er mir Kraft in den Füßen und den Wunsch, zu Liszt zu kommen, auch das Streben, über das Musizieren und über Liszt zu sinnen, und vor allem die Sehnsucht nach Gottähnlichkeit in der schöpferischen Tätigkeit — und mit dem allen gehören doch nicht Geld und Brot zusammen. Und was könnte ich sonst machen als zu Fuß gehen? In Weimar sagte mir die Dienerin, Liszt wäre in Rom. So wandte ich mich nach Süden und ging, bis ich dich in Rom am Morgen bei deiner Abreise zuerst sah. Da blieb mir denn nichts übrig, als dir bis Sorrent zu folgen!

Erzähle mir doch, wie du in Weimar ankamst, bat Liszt weiter; denn du sagtest, du kämest aus Chicago!

So fing ich an zu erzählen, und von dem Moment an, wo das erste Lisztstück in meine Hände geriet, wollte er alles hören. Er wurde nicht müde und forderte mich auf, nur genauer alles zu erzählen, was ich schon in diesen Zeilen angedeutet habe.

Längst war das Essen und der Kaffee von uns verzehrt, ehe ich zu Ende war; dann bat ich flehentlich, er möchte mich nun wieder gehen lassen. Das gab er keinesfalls zu, und da ich so ersichtlich müde und erschöpft war, brachte er mich wieder in die Veranda, legte mich auf das Sofa, deckte mich liebevoll zu und sagte: Hier sollst du die Nacht schlafen.

Sogleich schlief ich ein. Aber bei Tagesanbruch war ich wie immer schon auf den Füßen. Ich schwang mich aus der Veranda in den Garten hinunter, machte die kleine Gittertür auf und ging hinaus ins Freie.

Ungefähr nach einer Stunde kam die Sonne herauf, und ich kniete vor ihr nieder, und so neben dem Wege fand mich Liszt.

Junge, flüsterte er, warum mich verlassen — mich verletzen? Du hast nicht Abschied von mir genommen!

Ich sollte Abschied von meinem Liszt nehmen? — nimmer! denn ewig bist du in meiner Seele, ewig in meinem Herzen und Geiste, und nie kann ein Moment der Trennung zwischen uns treten, nie kann ich an so etwas denken! Was sollen Abschiedsworte zwischen uns, wozu unsere Liebe so mit dem Allerweltsleben gleichstellen?

Liszt sah mich mit seinem träumerischen, fesselnden Blick an, dann faßte er meine Hand liebevoll, und in seiner Berührung empfand ich den Magnetismus des göttlichen Sonnenlichtes, und er sagte:

Du kommst mit mir zurück. Du mußt nicht gar so wild sein, wie ein Indianer! Du bist mein Exzelsior, und ich lasse dich nicht fort von mir!

Ich bin doch frei! Und wozu sollte ich dir auch nur eine Stunde zur Last werden, fragte ich. Von keinem Menschen will ich abhängig sein.

Nein, du bist mir doch keine Last, erwiderte Liszt; dein Leben, deine Liebe ist mir eine Freude. Für morgen ist meine Reise nach Weimar angesetzt, und ich nehme dich mit mir nach Deutschland zurück! Also versprich ruhig bei mir zu bleiben, bis wir in Weimar sind. Versprichst du mir das?

Nach einer kurzen Pause sagte ich: Ja, ich verspreche es dir!

Dann gingen wir langsam den Weg nach Sorrent zurück, und am andern Morgen fuhren wir nach Weimar.

ZWEITES KAPITEL

LISZTS PHILOSOPHIE

Liszt hatte mir das Versprechen abgenommen, daß ich noch acht Tage sein Gast bleiben sollte; bei unserer Ankunft in Weimar brachte er mich in den Gasthof zum Adler und besprach sich mit dem Wirt über meine Unterkunft. Es war gegen Mittag, und als wir einander verließen, legte Liszt mir dringend nahe, ich solle nur ja in frühester Morgenstunde bei ihm im Garten sein! Er hatte mir nämlich gesagt, wir würden am folgenden Tage einen Spaziergang nach Belvedere machen, dabei würde er mir genauen Aufschluß über seine Kunst und zugleich einen Leitfaden für meine Entwicklungsjahre an die Hand geben.

Schon bei Sonnenaufgang ging ich in seinem Garten bei jener Bank auf und ab, wo ich im vergangenen Oktober die bittere Enttäuschung erlebt hatte.

Bald kam er aus dem Gartenhaus, und ich eilte ihm freudig entgegen; denn nun hatte ich keine Furcht mehr vor ihm und empfand volle Seelenruhe in seiner Gegenwart. Er ließ mich den jetzt gewohnten Morgenkuß auf seine Stirn drücken. Ich sagte ihm, wie glücklich ich sei; da legte er seinen Arm um meine Schultern, und wir gingen durch die Gartentür hinaus und dann rechts auf die Belvedere-Allee zu.

Wohl dürfte diese Gottesliebe des höchsten Musizierens auf dem Klavier eine Verwirklichung finden, fing Liszt an. Immerhin muß man dies fast als etwas Übermenschliches betrachten; und aus dem Grunde habe ich es als eine Transzendentalitätsleistung bezeichnet, denn die Freiheit und Schönheit einer solchen Kunsttätigkeit streben nicht nur dem Ziel der Klassizität zu, das Substantielle der Lebensformen wieder zu geben, sondern in dem stets sich erweiternden Horizont der immer größere Kreise ziehenden Individualisierung helfen sie

uns, dem erstrebten Ideal des erhabensten Menschentums näherzukommen, nämlich der vollkommensten Harmonisierung des Willens, und das bedeutet für einen philosophisch-religiösen Menschen seine Vereinigung mit dem Willen des Schöpfers.

Es ist augenscheinlich, daß das Schicksal dir ein volles Aufgehen in der Kunst, in welcher wir das Ergebnis der gesamten Kultur im höchsten Sinne erblicken sollen, vorgeschrieben hat. Darum will ich nicht zögern zu versuchen, dir die Resultate all meines Denkens und Tuns in dieser Richtung nahezubringen.

Es ist genau so, wie dir dein Großonkel an der Liebeshain-Quelle sagte: Nur in der harmonischen Entfaltung der Natur können wir den Willen des Schöpfers als ewig erscheinendes Wesen wahrnehmen. Deshalb liegt die vollkommenste Vereinigung unseres Lebens mit Gott, die tiefste Liebe für ihn, die wir an den Tag legen können, in jenem Ausdruck eben dieser harmonischen Entwicklung, die das Prinzip unserer Kunst ist. Dieses Ideal unserer Kunsttätigkeit ist zugleich das Wesen unserer Religion.

Denn es ist augenscheinlich, daß das wahre Ideal jedes Künstlers — das Schaffen einer harmonischen Entwicklung seiner ganzen Kunst — in dem zunächst instinktmäßigen, dann aber bewußten Streben besteht, seine schöpferische Tätigkeit dem Prinzip nach mit der des Schöpfers allen harmonischen Lebens in Einklang zu bringen. Das ist in der Tat tiefste, wahre, absolute Gottesliebe, die ein Mensch überhaupt zum Ausdruck bringen kann.

Alle Philosophie, Wissenschaft, Kunst, Religion hat denselben Zweck, und die Förderung dieses Zweckes eint sie alle, eben des Zweckes, uns zu lehren, diesen einigenden Geist harmonischer Entfaltung allen Lebens wert zu schätzen, und uns zu befähigen, ihn in unserer Kunsttätigkeit als edelste Quelle und vollkommenste Art unseres Seelenausdruckes zu verkörpern.

Jetzt spreche ich von jener höchsten Offenbarung menschlicher Liebe für den Schöpfer, welche sich äußert in der Tätigkeit der ganzen Seele: sie stellt sich dar im Tanzen und Musizieren, wofür wir ein Beispiel an König David haben, der bei der feierlichen Zurückführung der Bundeslade tanzte, sang und dazu die Harfe spielte. Dies alles sind Züge harmonisch sich entfaltender Liebe zum Schöpfer.

Auf dieses Prinzip harmonischer Entfaltung beziehe ich mich, wenn ich meiner Ideal-Symphonie das Motto gab: „Das Festhalten des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck.“ Es kann aber kein höheres Ideal für einen Menschen geben als das Streben nach diesem absoluten Ausdruck seiner Liebe zu Gott. Nur dadurch, daß man seinen Willen eng mit dem Universalprinzip, dem Worte Gottes in der Kunsttätigkeit verbindet, findet man Freiheit!

Dieses Identifizieren unseres Denkens, Fühlens und Tuns mit der harmonischen Urgewalt des Lebensprinzipes geht aus dem Bestreben hervor, unser Wesen zu universalisieren, die Evolution der Individualität zu fördern, um sie von dem Besonderen, das die Menschen isoliert, indem es sie an den Besitz kettet, loszulösen und sie zum Unendlichen und Freien hinzuleiten, das schafft und segnet. Wie Christus sagt: „Das Verlieren unseres Lebens ist das Finden des wahren Lebens.“ In wissenschaftlicher, philosophischer Sprache ist dies die Ausbildung einer wahren ästhetischen, allseitigen Individualität als eines Momentes, bei dem die Tätigkeit nicht vom Gefühl und diese beiden nicht vom Gedanken getrennt sein können, da sie alle analog gestaltet werden. Das ist aber nur möglich in der Kunsttätigkeit als Harmonieleistung; durch sie wird man geradezu Gott gleich und nimmt teil an der göttlichen Natur, der absoluten, vollkommenen Natur!

Der unumgängliche, verhängnisvolle Streit, der hervorgebracht ist durch das Streben, die menschlichen Ziele, besonders den Willen und die Tätigkeit mit diesem ästhetischen Sich-selbst-Universalisieren zu identifizieren, was in der Tat nur die absolute Selbst-Individualisierung ist, findet ein Beispiel in der Sendung von Christus. Der Mann, der die absolute Wahrheit der Schönheit sucht, hat im Kampfe gegen seine eigene, nicht-universelle Persönlichkeit und die der Welt denselben Tod am Kreuze zu erwarten. Wegen selbstischer Instinkte ist der Mensch mehr oder weniger immer noch darauf versessen, jenen Egoismus zu fördern.

Das Licht griechischer Geschichte, das sich in der Tugendlehre des Sokrates, in der platonischen Liebe und aristotelischen Wissenschaft als Brennpunkten konzentriert, wird durch die Welt wieder ausgestrahlt in dem ausgesprochenen Kampfe gegen

allen persönlichen Egoismus, in dem Christus dieses größte Drama auslebte, welches für jeden höherstehenden Künstler das Vertilgen des Selbst, im weltlichen Sinne, ist, um so Eins zu werden mit Gott und dem Universum. Dies ist das Drama edlerer Geister und Seelen, die nach höherer Lebensbetätigung aufstreben, aber von der Hand jener kleinen Geister gekreuzigt werden, die ihren Stolz darein setzen, jenes Selbst hervorzuheben und ihm Macht zu verleihen. Deswegen beschränkt sich die populäre Kunst, Wissenschaft und Religion auf so enge Grenzen.

Die wahre und höhere Kunst ist immer die, welche ihren Anfang und Ausgang auf jenem universalisierenden, ausbreitenden, blühenden, befruchtenden Geist der Proportionen-Verschmelzung aufbaut. Dies ist harmonische Entfaltung und läßt allein Natur erscheinen und in der Kunst Freiheit, Schönheit und Gott.

Dann soll dies unser Thema sein: die Klavier-Technik als eine Kunst der universellen und absoluten Freiheit zu entwickeln, daß sie für uns Mittel zur Seelenoffenbarung sei, ein Schöpfungsakt, der nur in harmonischer, d. h. dreieiniger Entfaltung des Wirkens schafft. Denn wenn unser Leben solch eines Schlüssels zur Kultur, solch eines Brennpunktes, in dem Philosophie, Religion und Kunst zur Harmonisierung unseres Willens sich vereinigen, entbehren muß, dann hat es keinen edlen Zweck erfüllt.

Aesthetik, als die Tätigkeit, unseren Willen mittels dieses Transzendentalen in unserem Leben zu harmonisieren, strebt danach, eine Wissenschaft von der harmonischen Entwicklung in Natur und Kunst hervorzubringen, wie sie der Mensch kennt und darstellt.

Ich habe dir dieses kleine Buch mitgebracht, das Schillers ästhetische Briefe enthält. Wir wollen uns verschiedene Stellen unterstreichen, welche wir in unserer Unterhaltung über die Klaviertechnik betrachten wollen. Diese Seiten mögen dein Leben lang in deinen Händen sein, ihr Geist wird dich zu der erhabensten Kunst führen.

In diesen Seiten sucht Schiller uns mit der Grund-Idee der Kunst und Schönheit, dem harmonischen Zusammenwirken

vieler freien Kräfte vertraut zu machen, den Geist ästhetischer Tendenz dadurch zu betonen, daß er unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache lenkt, daß jede harmonische Entfaltung von dem Künstler Einheit der Tätigkeit, des Zieles, Adel der Seele verlangt und sie ihm zugleich verleiht, damit er in der Freiheit zunehme. Es ist immer die gestaltende, plastische Absicht und Tätigkeit, welche den Impuls und das Wirken vergeistigt; wie Schiller sagt: „Freiheit zu geben durch Freiheit" — das allein ist die Schönheit.

Es ist klar, daß der Dichter uns hier nur die ästhetische Tätigkeit als Ausdrucksmittel der absoluten Liebe zu Gott zeigen will: den Augenblick, in dem der Mensch den Höhepunkt seines Lebens, nämlich die Offenbarung des freien Willens erreicht. Dies kann nur entwickelt werden als Produkt der verallgemeinernden Tendenz der Wissenschaft, Philosophie, Religion und Kunst, zu verschmelzen; das einzig schafft die ästhetische Tätigkeit. Es lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einen Mikrokosmos freier Kunsttätigkeit, der von einem Kosmos harmonischer Kultur reflektiert wird.

Wenn ich hier von harmonischer Kultur spreche, meine ich jene absolute elementare Fülle der Proportionsgesetze, auf welche alle Kunst, wahre Freiheit und Individualität sich gründet. Indem wir Musik komponieren, werden wir mit diesem ewigen Gesetz vertraut, dieser Basis der Tonalität, Tonleiter und harmonischen Sequenz sowie der musikalischen Form. Im allgemeinen ist die Kultur jedoch oberflächlich; sie hat nicht solch feste Wurzeln und wühlt mehr im Sumpfe der Ansichten umher. Alles im Leben oder in der Kunst, das auf den bloßen persönlichen Ansichten beruht, ohne daß die großen absoluten Prinzipien der Harmonie zugrunde liegen, ist wertlos für die wahre Kunst und Individualität.

„Was aber nicht Glaube ist, das ist Sünde — derjenige, welcher zweifelt, ist verdammt, wenn er isset", wie St. Paulus sagt, und so sehen wir alle wahre Philosophie und Wissenschaft dahin zielen, jeden Zweifel, jede Ansicht zu entfernen und eine Bestimmung der Proportionen festzulegen.

Ist dies getan, ist die Dreifältigkeit jedes Substantialitätsgrundes einer wahren harmonischen Entwicklung bestimmt, dann haben wir Transzendentalismus, wenn wir damit zur

klaren Ausübung gelangen, besonders wenn die Kunst eine solch freie Tätigkeit des Geistes, der Gefühle und des Körpers in sich schließt, eine vollkommene Verschmelzung des menschlichen Wesens; wie Schiller dieses Grundgesetz der ästhetischen Welt ausdrückt: Frei werden durch freies Tun.

Das ist die Kunst, die ich dich lehren will! Von dieser absoluten endgültigen menschlichen Freiheit als der Liebe zu Gott spricht Schiller in seinem fünfundzwanzigsten Briefe:

> „Da nun aber bei dem Genuß der Schönheit oder der ästhetischen Einheit eine wirkliche Vereinigung und Auswechselung der Materie mit der Form und des Leidens mit der Tätigkeit vor sich geht, so ist eben dadurch die Vereinbarkeit beider Naturen, die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen!"

Diese höchste Erhabenheit der Kunst beanspruche ich für mein Klavierspiel; diese ganze Kraftfülle Schillerscher Ästhetik lege ich in meine Klaviertechnik hinein.

So sammle ich das Produkt aller Philosophie und Ästhetik der Welt und stehe über den Philosophen und den theoretisierenden Gelehrten durch den Transzendentalismus meiner ästhetischen Tätigkeit, meines frei schöpferischen Ausdruckes. Frei und schöpferisch bin ich, indem ich diese harmonische Entwicklung zur substantiellen Grundlage meiner Kunst gemacht und ihr dadurch Selbständigkeit errungen habe.

Was andere Menschen als wesentlich nur erkennen, das kann ich noch darüber hinaus auch in die Tat umsetzen, und in dieser meiner intelligent freien Tat drückt sich eine Gottähnlichkeit aus, die sie weder verstehen noch verwirklichen können. Es ist eine unaussprechliche Erkenntnis des Lebens und Gottes, welche allein von dem Tun kommt; bloßes Wissen kann dies aber niemals ergründen: Am Anfang war die Tat als Wort, diese absolute Vereinigung von Form und Bewegung. Diese ist der Keim meiner Schule des musikalischen Stils. Und lebten die Menschen nur nach diesem Prinzip, so würden sie gottähnlich werden. Da sie aber nur ein halbes Leben führen, entweder nur das der Form oder das der Bewegung, so verkümmern ihre Seelen; es ist wahr, was Beethoven sagt: Musizieren ist eine höhere Offenbarung der Menschenseele als alle

Weisheit und Philosophie, denn Freiheit der Seele kann keine bloße Erkenntnis, kein bloßes Geisteswesen erreichen.

Und diese Verschmelzung des Ewigen mit dem Vergänglichen, des Erhabenen mit dem Proportionierenden müssen wir in der Klaviertechnik entwickeln. Wenn wir so handeln, erreichen wir die Höhe menschlichen Strebens, menschlichen Zieles — Seelenfreiheit.

Doch bevor wir in Schillers Briefen weiter vorgehen, wollen wir erwägen, daß Aristoteles alle Kunst auf Harmonie gründet, da Harmonie sowohl für ihn wie für Pythagoras das universelle Prinzip des Lebens und der Natur ist. Das führt uns konsequent zur Lebensähnlichkeit, welche für alle Griechen absolute Kunstnorm und der Maßstab der Klassizität und Religion war. Dies ist aber immer wieder dieselbe Liebe zu Gott, welche von den Menschen vollkommen ausgedrückt werden kann, und zwar allein in dieser harmonischen Evolution der ästhetischen Kunsttätigkeit.

Aristoteles lehrt uns, daß Freiheit und Schönheit erhabene harmonische Entwicklung ist. Da nun die Harmonie im Leben stets ein Bewegungssystem ist, in dem Grundbewegungen Detailbewegungen aus sich entwickeln, in dem primäre, sekundäre, tertiäre Impulse miteinander in den Harmoniestreit der ganzen Natur treten, kann keine Harmonie in der menschlichen Tätigkeit verkörpert sein, kann keine Kunst irgend welchen Anspruch auf Freiheit und Schönheit machen, wenn sie nicht an der Proportion all der Kräfte teilnimmt, sodaß ein Entfalten der Energie als primärer, sekundärer und tertiärer Impuls die Ursache und Wirkung harmonischer Entwicklung schafft.

Somit wird uns der besondere Schauplatz unserer Kunst der Klaviertechnik als dieselbe faszinierende, endlose Wahrheit und Schönheit harmonischen Blühens klar, wie die harmonische Entwicklung des Lebens selbst wahr und schön, faszinierend und unendlich wie das harmonische Prinzip der Entwicklung selbst ist.

Dies alles liegt in der Entfaltung primärer, sekundärer und tertiärer Spiral-Impulse in den Armgliedern, welche in den Gelenken zykloidierende Wirbel-Artikulationen schaffen, dem Auge jedoch unsichtbar bleiben, weil sie in dem Hervorbringen

der Tonkunst, in dem spiralartigen Ausströmen der Energie in die Tastenreihen hinein aufgehen und sich dem Ohr nun als absoluter Harmonienfluß offenbaren. So werden die entsprechenden Bewegungssysteme, welche der Musikform zu Grunde liegen, geschaffen. Die Alten nannten das die Harmonie des Bogens, wo die unendliche Gebundenheit des Individualisierens allseitige Anordnung erzwang. Diese Harmonie des Bogens geht in der Klaviertechnik hervor aus dem Wirbelsysteme des Willens in der Sehne des Bogens, der ‚von der Wirbelsäule bis zu den Tasten tätig, sich dem Rhythmensysteme der Musikform unterwirft, indem er sie schafft.

Das ist die Quelle der Freiheit und Schönheit der menschlichen Tätigkeit. In keiner anderen Art menschlicher Tätigkeit als in meiner Quellenkunst kommen sie zu einer annähernd vollen Blüte.

Auf den ersten Blick sollte selbstverständlich sein, daß eine primäre Bewegung als solche nur existiert und sich behaupten kann, indem sie andere Bewegungen leitet, die dann im Verhältnis zu ihr sekundäre Bewegungen sind, und daß tertiäre Bewegungen nur bestehen kraft der Unterordnung unter die sekundären und primären Bewegungen. Sie sollte keines Wortes der Erklärung bedürfen, diese offenkundige Wahrheit aller Lebensformen und jedes Organismus! Und doch ist es genau so, wie dein Onkel sagte: jeder Strahl des Lichtes harmonischer Freiheit ist bisher der Pianistenkunst versagt geblieben, nur weil man die primären Bewegungen durch diese Handhaltung und Fingerbewegungen, durch den seltsamen Begriff des Schlagens oder Hämmerns der Tasten mittels unabhängiger Bewegungen nicht hat zur Geltung kommen lassen. Diese Zerstücklungen müssen selbstverständlich jede Tendenz aufheben, Freiheit, Schönheit, Harmonie in der Tätigkeit zu entwickeln.

Harmonisierende Tätigkeit kann nur vor sich gehen, wenn primäre Bewegungen die ihnen untergeordneten beherrschen und motivieren und dazu noch ihre besondere Freiheit behalten; während die untergeordneten nur dann Glieder eines Organismus oder freien Bewegungssystems sein können, wenn sie in gleicher Weise sowohl diese charakteristischen Züge der Freiheit als den allgemeinen Geist des Übertragens, Herrschens und Unterordnens aufweisen.

Diese Fingerbewegungen, diese Handhaltung, alle auf- und abgehenden Bewegungen eines Gliedes, eines Gelenkes vernichten die Freiheit, schließen immer den Gedanken und die Hoffnung auf Entwicklung der Zentralkraft, rhythmische Arbeit und organisierende Ordnung unter dem Korrelate der Bewegung aus.

Wenn ein System primär, sekundär und tertiär arbeitender Bewegungen von energieausströmenden Impulsen in instrumentaler Beziehung wirken soll, kann dies offenbar nur dadurch geschehen, daß die übergeordneten in der Folge durch die untergeordneten nach Maß und Zahl wirken.

Die höheren Glieder (Oberarm) müssen mehr zentral liegen, die niederen Glieder (Finger) dagegen mehr untergeordnet und in der Peripherie. Die niederen Glieder müssen durch den Impuls der höheren in Berührung mit dem fremden Instrument gebracht werden. Die niederen müssen alle diese innere Notwendigkeit der primären und sekundären Glieder dem Instrument mitteilen. Das kann einzig und allein geschehen durch absolute Unterordnung; jede Auf-und-ab- oder Hin-und-her-Bewegung eines Gliedes im Gelenk jedoch ist einfach Insubordination, und unterbricht außerdem den Zusammenhang der Glieder unter sich und mit dem Toninstrument.

Und gerade hier in der Peripherie, wo wir der Subordination am meisten bedürfen, gerade hier beginnen alle diese „Professeurs du Piano" mit ihrer Insubordination: sie lehren Finger-Unabhängigkeit und Hand-Unabhängigkeit, überhaupt irgend welche Unabhängigkeit — das soll dann Harmonie heißen! So verschließen diese Professeurs du Piano der Harmonie die Tür, und falten in heiliger Selbstüberhebung die Hände, ja sie nehmen sich heraus zu sagen, daß ihr Leben und „Licht" dabei mit musikalischer Kunst und klassischer Pädagogik etwas zu tun habe.

Wenn alle Teile eines harmonischen Systems der Impulse als Quelle eines unsichtbar arbeitenden Bewegungssystems wirken und dabei in harmonischer Vereinigung bleiben sollen, müssen die Linien der Freiheit jedes Bewegungsgliedes mit den Linien der Freiheit aller Bewegungsglieder in Einklang gebracht werden, um eine allgemeine Linie der magnetischen Ausstrahlung zu schaffen!

Es gibt keine Freiheit für irgend ein Glied, welche in ihrem Wesen Insubordination, Unabhängigkeit, Trennung ist, wie etwa Fingerbewegung oder Anschlag oder Fallenlassen; denn dies würde unmittelbar Zerstücklung hervorrufen. Und irgend ein Glied, das auch nur einen Augenblick aus dem arbeitenden Zusammenhang angewandter Bewegung fällt, vernichtet die arbeitende Harmonie des ganzen Systems. Für diesen Fall von Unabhängigkeit der Glieder kann kein Bewegungssystem, keine Harmonie unter den Bewegungen, keine harmonische Entwicklung, keine Freiheit, keine reine Intelligenz, keine wirkende Ordnung sein. Daher wird solch ein Verfahren keine Beziehung zur Ästhetik, Schönheit, zum Leben und zur Liebe Gottes aufweisen.

Wie wir auf den ersten Blick einsehen, ist eine unabhängige Gliederbewegung in der Harmonie des Klaviermusizierens unmöglich. Jede Hammertätigkeit, jede Fingerbewegung, jedes Schlagen mit der Hand oder dem Arme, jede irgend wie möglichen Variationen solcher mechanischen Zerstücklungen, jedes Werfen oder Fallenlassen der Armglieder, jedes Schwingen, Rollen, Vibrieren usw., kurz: alles was in der Natur des Fallens und des Schlagens liegt und was demzufolge auf mechanischer Zergliederung fußen muß, alles, was dem absurden Gedanken entspringt, dem Klavier als einem Schlaginstrument sklavisch nachahmen zu müssen — alles dies ist vollkommen wertlos und kann keinen Anspruch auf Klassizität in der Kunsttätigkeit erheben, einfach aus dem Grunde, weil alle diese Dinge eine Dreifältigkeit, eine Harmonie der Bewegung und Arbeit und überhaupt jede Entwicklung direkter Bewegungs-Anwendung unmöglich machen!

Alle diese Dinge lassen den Gedanken an ein unendlich sich ergänzendes Impulssystem als Harmoniequelle der Energien nicht aufkommen, weil sie Hebeltätigkeit, einfache, einseitige Bewegung sind. So hämmert man auf die Tasten, ebenso wie der Klavierhammer die Saite schlägt, und deshalb ist hier bei der Anwendung der Gelenke und der Sehnen keine Basis des Gegensatzes oder einer Bogenspannnng von der Wirbelsäule bis durch die wirbelnden Hände vorhanden, aus der doch aller Harmoniestreit entspringt.

Alle diese Bewegungen sind einfach und inhaltlos! Sie sind

alle verhältnislose und abgebrochene Bewegungen, und da keine Bewegung je zurückgerufen werden kann, so sind sie untereinander gar nicht zu vereinen! Deshalb sind sie einer proportionierten Bewegungsmischung, welche allein Harmonie schaffen kann, ganz entgegengesetzt! Harmonie kann nur geschaffen werden mittels vereinigender Fortsetzungen, spiralartig ausströmender Impulse und Bewegungen unter Gliedern, die wie die Bogensehne an beiden Enden haften und mit dem Toninstrument zum lebendig wirbelnden Bogen verwachsen sind. Diese, als proportionierte Impulsverschmelzung und Bewegungsmischung, können allein Schönheit und Freiheit in der Kunst des instrumentalen Wirkens hervorbringen. Und dieser Evolutionsgeist allein kann dem Musizieren des Pianisten als einer freien und edlen Kunst Lebensähnlichkeit und Klassizität verleihen.

Hier haben wir den Keim der Freiheit in der Klaviertechnik. Es sind die primären, sekundären und tertiären Impulse und arbeitenden Kräfte der Harmonie.

Dies ist eine Tatsache, eine absolute Wahrheit, welche keine verschiedenen Ansichten zuläßt, weil Freiheit und Schönheit, im Prinzip immer ein und dasselbe, für immer in der Proportionalität harmonischer Entwicklung begriffen sind und aus der Dreieinigkeit entspringen.

Weil jenes Wort, jener Formgeist, jener Weltanfang, den du schon in frühester Jugend zu bewundern begannst, in der Hand des Schöpfers ganz und gar harmonische Entwicklung gewesen ist und es auch immer sein wird, wo jedes Wesen aus im Verhältnis stehenden Gliedern besteht; weil in der Philosophie, Religion und Kunst der Griechen alles dies als harmonische Entfaltung erkannt und dargestellt worden ist; weil es in aller nachfolgenden Wissenschaft und Kultur der Menschheit, sogar bis in die verwickeltsten Theorien der Evolution und des Fortschrittes, nur als harmonische Entwicklung gewirkt hat: deshalb können wir uns darauf verlassen, daß, insoweit dieses ewige Prinzip alles Lebens, aller Freude, Freiheit und Schönheit in Betracht kommt, die Klavierspielkunst sich ihm unterordnen, zu dieser harmonischen Substantialität emporsteigen muß. Denn jenes ewige Gesetz der Schönheit wird sich nie zu solcher Zerstücklung der Mechanik durch jene Fingerfertigkeit und

Schlagtätigkeit oder durch jenes „freie“ Fallen des Gewichts herablassen.

Viele Versuche machte ich schon, diese höhere Kunst eines klassischen Klaviermusizierens den Menschen verständlich zu machen — auch werde ich dir einmal auf der Altenburg den Flügel zeigen, den ich zu diesem Zwecke schuf — es ist jedoch kaum möglich, hierin auch nur das Geringste zu leisten, da alles in dieser Pianistenwelt dazu angetan ist, lauter Winkel in Hand und Arm zu bilden. Diese Winkel aber schalten jede Hoffnung aus auf allgemein praktisch arbeitende Spannung der Seele und des Körpers, die einer hochentfalteten Bogensehne gleichen muß. Eine Harmonie des Bogens jedoch findet ihren Grund gerade in dieser Spannung, wobei beide Enden der Bogensehne befestigt sind; wie der Ringer auch beiderseitig mit Händen und Füßen anhaftet und innerhalb dieser Gebundenheit die Freiheit seiner allseitig arbeitenden Bewegung schaffen muß. So ist das Ringen ein erhabenes Unternehmen, so ist der Harmoniestreit des Pianisten eine erhabene Entfaltung von Freiheit in der Gebundenheit in unendlichem Herrschen seines Willens. Diese Gebundenheit der beiden Enden der Bogensehne ist allein Grund einer seelischen, lebensähnlichen Freiheit, wo nur das Gebundene frei ist. Aber jede auf Zerstücklung der Bewegung gerichtete Mechanik, wie es in der Klaviermechanik zu sehen ist, vernichtet jeden Harmoniegrund. Man sieht in der Mechanik des Instruments das Vorbild für die Mechanik des Klavierspiels; wie der Hammer des Klaviers nach dem Anschlag von der Seite wegfällt und liegen bleibt, so soll ohne alle Verbindung mit der Taste ein Schlag oder Fall auf die Taste den einzelnen Ton hervorbringen. Das kann niemals mit Lebensähnlichkeit, Natur, Harmonie, Kunst, Vernunft in Einklang gebracht werden, denn das Grundwesen der Motivierung und Verbindung mangelt vollständig, und kein Mensch und auch kein Gott kann hier einen Zusammenhang behaupten.

Währenddem die Finger an den Tasten haftend fließen, muß die Bogensehne der Willensorgane zwischen Wirbelsäule und Händen wirbelnde Wellensysteme schaffen und in Tonarbeit umsetzen, um den Stoff mit Form zu vertilgen, das heißt die angewandte Bewegung zu motivieren. Wer schlägt oder die Arm-

glieder fallen läßt, wer von außen her an die Taste so unverbunden heranplatzt, ergibt sich ja dem Stoffe! Ein Unedles ist all dieses Klavierspiel, wenn solche „Künstler“ sich mit der Schlagfertigkeit und Fingerfertigkeit so dem Stoffe, der Materie ergeben!

Die Alten haben den richtigen Ausdruck getroffen: Harmonie des Bogens bedeutet jene allgemeine Spannung der Materie des Körpers, auf welche der Geist in Wellensystemen seine Ideen zur Darstellung bringt. Das allein offenbart oder, wie Aristoteles sagt, das allein realisiert Seele. Diese Harmonie in der Menschenäußerung, sie ist die eigentliche Seele!

Die Innenglieder, zum Beispiel Vorderarm und Oberarm, sind mehr auf die Kurve der Artikulation angewiesen als die äußere an der Peripherie liegende Hand. Und wie der Vorderarm, um seine Funktion zu vollziehen und die Kola zu gestalten, in Pronation nach innen und unten sich dreht, danach in Supination nach oben und außen abwechselt in Doppelkurven, muß zu gleicher Zeit die Hand vielmals wirbelnd rotieren, hineingeführt in Zykloide durch das sie bestimmende größere Kreisen des Oberarms. All diese Bewegungen sind gegensätzlich und arbeiten in gewissem Streit zu einander. Sie ordnen sich unter einander nach Maß und Zahl, sodaß die größeren Glieder weniger Bewegung schaffen, also seltener kreisen, die kleineren kleinere Kreise, aber öfter vollziehen, und dies schafft eine Quelle rhythmischen Systems, die aus dem Streit der Glieder die Inhalte gestaltet, die jedes Glied, während es am allgemeinen Ausdruck arbeitet, noch dazu für sich selbst wirken läßt. Dies sind die Momente des Harmonienstreitens. Und solche Momente werden unbedingt hervorgerufen bei irgend einer Formarbeit, um einen Inhalt zu schaffen.

Klavier zu spielen mittels einer Anschlagsart und dabei zu behaupten, daß man Formen schafft, ist allemal Eitelkeit! Bei der immerwährenden Zergliederung und der Naivität des Schlagens und Fallens, ist eine Komposition, also eine Mischung, und Harmonie in der Arbeit als intimer Ursprung des Verfahrens ausgeschlossen. Bemerkt man einen Winkel, einen Anschlag oder ein Fallen bei einem Pianisten, so weiß man, daß von organisierender, lebensähnlicher, also klassischer Kunst keine Rede sein kann. Doch all die Pianisten und Professeurs du Piano werden nicht

begreifen können, was wir mit einem Harmonienstreiten hier sagen wollen; ja, die ganze Klavierkunstwelt ist durch all die Winkel und die damit notgedrungen verbundenen Anschlagsbewegungen und Fallweisen so verbildet, daß die Musikgelehrten über den Gedanken eines Harmoniestreites des Pianisten erst recht stutzig sein werden. Und dabei wollen sie Klassiker sein!

Eine von Grund aus verschiedene, auf Bogensehnen und Wirbelsystemen des freien Willens beruhende Technik-theorie und -Praxis; ein anderes Klavier, nicht schlagartig, sondern auf Bebung gebaut, sogar unendlich kugelgelenkig; ein Künstler, der die Harmonie in sich fühlt und zum Ausdruck zu bringen vermag; ein Publikum, das die Harmonie versteht und ihr lauschen möchte — alles das und noch andere Vorbedingungen gehören dazu, ehe man diese größte Kunst der Zukunft groß oder wahr oder schön heißen kann.

Ja! Ja! sagte Liszt, nur über diese große Eigenschaft des Wortes als Gotteswelt, über die Harmonie, welche der Kunsttätigkeit ihren Charakter geben sollte, sprechen wir. Ich bin der einzige, der je den Weg zur vollen Freiheit gefunden hat. Dieser Weg ist für den Pianisten derselbe wie der ewige Weg des Lebens, den Aristoteles den feinen Faden der Vollendung in der Kunst nannte, eben jener Faden der Organisation, Moderation. Es ist derselbe enge Pfad, der zum ewigen Leben führt, und den nur wenige finden, der Schlüssel zum Himmelreich, das im Menschen selbst liegt, wie Christus unaufhörlich lehrte.

Immer dasselbe Zahlen-Prinzip (der primären, sekundären und tertiären Bewegungen) ist es, welches Plato und Humboldt im Kosmos sahen, der individualisierende Proportionsgeist, in dem Heraklit das harmonische Feuer allen Lebens erkannte, eben dieselbe Entfaltung sphärischer Emanation, welche der Welt die Evolution als den Schlüssel zur Kultur gab. — Dieser Weg primärer, sekundärer und tertiärer Bewegungen ist das Gesetz der Freiheit in meiner Kunst wie auch von Gottes Schöpfung.

Aus diesem Grunde nennt mich vermutlich jeder Pianist den größten Pianisten, den Quell der Kunst!

Sie alle fühlen, daß ich verborgene Quellen der Schönheit in

der Tonkunst beherrsche; aber was diese geheimen Quellen sind, davon hat kein Pianist eine Ahnung. Trotz alledem sind diese Quellen eben nur jene offenkundige Wahrheit — die einzige Lebenswahrheit — harmonischer Entwicklung. In jeder Lebensform, in jeder Linie, jeder sichtbaren Bewegung in der Natur, in jedem spiralartigen Aufwärtsstreben der Weihrauchwölkchen, in jedem säuselnden Zephyr, in jedem kosenden Sonnenstrahl — denn Gottes Herrlichkeit, Gottes harmonisches Wort durchflutet die ganze Welt — in jeder Seite des harmonischen Lebenselements liegt dieses offenkundige Geheimnis meiner Größe unter den Pianisten vor aller Welt Augen da!

Diese Unterordnung unter das Gesetz der Harmonie habe ich in der Liebe zu Gott gelernt.

In allem Leben erkannte ich, wie diese Grundlinien die Detaillinien beherrschen und durch die Folge spiralartiger Entfaltung in Schwung halten. Diese Erkenntnis setzte ich in meiner Kunst in die Tat um.

Also nimm wieder als Beispiele für den harmonischen Fluß der Entwicklung den Baum, den Zephyr, der den Baum und die Blumen kost, die Quelle, die ihre Liebe in sich verzweigender Fruchtbarkeit hervorsprudeln läßt — sie wandte ja dein Onkel an, sie haben in deinem Geiste feste Wurzeln geschlagen und sind in der Tat am meisten geeignet, dem Pianisten zu helfen, ein wahres Ideal des Klaviermusizierens als einer Kunst der Schönheit zu schaffen. — Da dieselben Beispiele immer meine Freude gewesen sind, da das Publikum immer ein Vergnügen daran findet, mich den Quell der Kunst zu nennen, — zu gleicher Zeit aber wird es nie müde, mich herunterzusetzen, indem es sagt, ich spiele bloß instinktmäßig und habe kein Kunstprinzip, als ob ich gar kein Verständnis für mein Kunstverfahren besäße, obgleich es lebenslang mein Wunsch gewesen ist, gehegt in meiner Seele und immer meinen Freunden ausgesprochen, hier in Weimar eine Weltschule zu errichten, wo gerade diese harmonische Entfaltung der Dreieinigkeit eines absoluten Stils im Musizieren gelehrt werden sollte — — darum wollen wir diese Beispiele beibehalten. Hoffentlich werde ich dir das wahre Wesen meiner Kunst zeigen können, denn sicherlich hat das Schicksal dich zu einem solchen Zweck in mein Leben hineingezogen.

Zuerst und vor allem muß ich betonen, und zwar sehr bestimmt, daß die Quelle meiner Kunst, diese sprudelnde Quelle meiner Technik, keine Hammertätigkeit ist — es ist nichts von der Art; es ist kein Schlagen, kein unabhängiges Treffen der Tasten; es ist ganz und gar nicht ein Fallen oder Werfen oder Schwingen der Armglieder; es gibt keine solchen mechanisch toten Dinge in meinem Spiel, wie man sie findet in allen unabhängigen Fingerbewegungen und in getrennter Handhaltung, in irgend welcher Lagerung in den Armgelenken oder einem Winkel im Ellenbogen oder in der Hand.

Meine Kunst ist immer Harmonie. Harmonie ist aber immer verkörpert in Verbundenheit. Jede mögliche Einzeltonbildung am Klavier nun ist und bleibt immer eine trennende Tätigkeit, welche keine Verbundenheit zuläßt.

Meine Kunstquelle sprudelt hervor aus dem Herzen und dem Solarplexus und der Wirbelsäule und entfaltet sich in dem ununterbrochenen Einigen und Verzweigen wirbelartiger Impuls-Artikulationen unter den Armgliedern, indem sie in wechselnden Beziehungen in der Harmonie der werdenden und vergehenden Proportionen längs magnetischer Linien wirken.

In allen Formen des Lebens und der Kunst finden wir in der Zentralkraft die wahre Quelle, die die Glieder der Proportion vereinigt und während der ganzen harmonischen Entfaltung zur Freiheit doch die Einheit bewahrt.

Das Walten der Zentralkraft ist das erste Gesetz einer bewußten Kunstleistung und muß sowohl den Teilen wie dem Ganzen unserer Freiheit der Technik und des Ausdrucks seinen Charakter verleihen.

Alle Formen des Lebens geraten infolge dieser inneren Notwendigkeit, mag nun der Anstoß dazu von innen oder außen kommen, in mehr oder weniger reine Harmonie der Bewegung, welche sich in primären, sekundären und tertiären Linien offenbart und so das Werden und Vergehen der Proportionen vollbringt. In diesen Wandlungen offenbart sich das Harmonienstreiten des Lebens als Evolution und Blüte ewiger Zentralregierung.

Der unendliche Wechsel der Zahlen der primären und sekundären Bewegungen der kurvierenden und zykloidierenden Linien in diesem Harmonienstreiten schreibt uns die Form unserer

Kunsttätigkeit vor und schafft uns den Geist unserer Klaviertechnik.

Primäre, sekundäre und tertiäre Bewegungen müssen demnach die Basis unserer Technik schaffen, damit alle Linien des Ausdrucks im Körper und Willen, sowie der Entwicklung im Geiste aus der Substantialität einer universellen Form entstehen.

Dieser zentralisierende, harmonische Formgeist, den wir in allem Leben als Werdendes, Seiendes oder Sich-Äußerndes wahrnehmen, wie zum Beispiel an dem einen Stamm, mehreren Zweigen und vielen Blättern, an den über- und untergeordneten Vibrationen der Sinnes-Eindrücke und der Empfindungen, sowie in dem Wesen der Fruchtbarkeit, welche der Proportion zu Grunde liegt, — dieser Geist spiegelt sich auch in dem Wesen der musikalischen Formen wieder und verkörpert sich in dem einen Thema, mehreren Phrasen und vielen Motiven, primären, sekundären und tertiären Strukturlinien, die in primären, sekundären und tertiären Rhythmen dargestellt werden sollen und allein aus primären, sekundären, tertiären Bewegungen, also aus einer Zentralregierung, geschaffen werden können.

Diese Glieder des musikalischen Organismus stehen im allgemeinen in strenger Proportion zueinander wie 1 : 2 :: 2 : 4, da gewöhnlich ein Thema zwei Phrasen (Kola) und vier Motive (Takte) enthält. Bei spezifisch instrumentaler Musik vermehren sich die Phrasen öfter zu vier und die Motive zu acht, und so wird diese Fruchtbarkeit der harmonischen Entwicklung zu einer erstaunlichen Reichhaltigkeit entfaltet.

Die getreue Darstellung dieser Strukturlinien der musikalischen Formen verlangt die Entwicklung primärer, sekundärer und tertiärer Rhythmen, sodaß eine Dreifältigkeit in der Form der Rhythmen, welche ich als Rhythmenform oder Periodenform bezeichne, eine Vereinigung und Verschmelzung von Grund- und Detail-Rhythmen in dem technischen Wirken des Pianisten geschaffen werden muß.

Die Armglieder stehen zueinander im Verhältnis wie 1 : 2 : : 2 : 4, denn der eine Knochen oder die Form-Basis des Oberarms läßt seinen Einfluß durch zwei solcher Formbasen in den Vorderarm ausstrahlen, ebenso ähnliche Formverzwei-

gungen von dem Vorderarm in die Handwurzel und die mit dieser in Verbindung stehenden vier Finger.

Diese Formglieder des Armes dienen dem Zweck, der Involution und Evolution der Bewegungslinien Ausdruck zu verleihen, welche die harmonische Folge der musikalischen Form verkörpern. Mit einem spiralartigen, wirbelnden Impuls der Schulterregion, der eine zykloidierende Artikulation des Oberarms ergänzt, mit zwei ähnlichen und auch oszillierenden Impulsen des Vorderarms und vier gleichartigen, wirbelnden Rotationen der Hand können diese Formglieder des Arms eine Freiheit in der Kunst hervorbringen, die die höchste ist, welche der menschliche Wille jemals als Schönheit der Kunsttätigkeit gekannt hat.

Wie der weiche Morgenwind jenes Vergißmeinnicht umarmt und ihm kosend in die Arme fliegt, wie die Sommersonne den auf- und abwogenden Busen von Goethes geliebtem Fluß hier zu unseren Füßen bestrahlt, so haucht der wahre Pianist die Liebesharmonie seines proportionierenden Geistes und Willens dieser allseitig sich entfaltenden, durch seinen Arm hindurch strahlenden, dreieinigenden Sequenz ein, geleitet durch die Wandlungen, welche diese Ideen der Transzendentalität verwirklichen.

So schaffe ich lebensähnliche Entwicklungen in diesem Hervorbringen eines primordialen, ja, eines jungfräulichen Stils, und so erhalte ich absolute Lebensformen in den vergehenden Seelen meiner Tonkunst.

So sind meine Leistungen wirklich schöpferische Taten; denn jede solche harmonische Entwicklung, welche alle wesentlichen Fähigkeiten, Geist, Seele und Körper umfaßt und diese Fähigkeiten durch Proportions-Wandlungen führt, entspringt einem bewußten Willen, der durch Intelligenz bestimmt wird.

Hier ist eine Kunsttätigkeit, die wahrhaft Freiheit genannt werden darf, und solch eine erhabene Möglichkeit habe ich in keiner anderen Lebensweise gefunden.

Wenn man so meine Kunst als ästhetische Tätigkeit betrachtet, ist sie in höherem Grade auf dem absoluten, ewigen, universellen Prinzip des Lebens gegründet, als es irgend ein menschliches Wesen vor mir empfand, verstand und mit all seinen Kräften als eine Verwirklichung der Freiheit ausführte.

Damit habe ich für alle Zeit den Grund zur Klassizität der

Schönheit und der Pianistenkunst gelegt; kein Mensch vor mir konnte sich unter Klaviermusizieren etwas anderes vorstellen als eine auf Naivität beruhende Kunst, somit eine Tätigkeit, die von aller Freiheit, das heißt ästhetischen Einheit, Organisation und Idealisierung weit entfernt ist.

Ich habe diese Harmonie und Freiheit einer absoluten Klassizität geschaffen und der Menschheit den Weg zur Erfüllung ihres Sehnens gewiesen. Es ist eine Proportionen-Verschmelzung dreieiniger Spiralisierungen, die infolge organischer „Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit" hervorquellen.

Das Festhalten an einer solchen Harmonieform der verborgenen, unsichtbaren Quelle der Freiheit in der Tätigkeit des Musizierens ist ein Beispiel für das Wort Schillers, das ich als Motto auf meine Idealsymphonie geschrieben habe: „Das Festhalten des Ideales ist unseres Lebens höchster Zweck!"

Dies ist die große weiße Lilie des Transzendentalismus, die Century-Lilie aller Jahrhunderte!

Nur dadurch, daß man während seines Musizierens diese ideale Substantialität erhält, kann man ihm einen schöpferischen Stil verleihen; indem man so das eigene Bewußtsein individualisiert, kann man die Identität des partikulären Lebens mit dem universellen fördern und den Keim zur Unsterblichkeit in seine Seele pflanzen.

Von dem Erdengarten und den Lilien deiner Kindheit trug ein Geschick dich auf seinen Schwingen weit, weit weg in eine Welt, die dich nicht liebte und hegte; jetzt brachte es dich zu mir, weil das eben so sein sollte, und ich gebe dir die große weiße Lilie der Unsterblichkeit, diese Lilie einer freien lebendigen Tätigkeit, welche das innerste Wesen der Kunst und Gottes ist. Dieses göttliche Element der Liebe braucht niemals von dem Herzen, der Seele und dem Geist deines Willens getrennt zu werden, nie für alle Ewigkeit.

DRITTES KAPITEL

EVOLUTION IN DER TECHNIK

Hast du mich nun soweit verstanden? Du bist ja hierin kein Kind mehr; denn in diesen Wandermonaten und all deinen Jahren der Naturliebe hast du dem Leben instinktiv als Forscher gegenübergestanden und in jeder Meereswelle, jedem Sonnenstrahl die Form zu finden gestrebt. Auf diesem Gebiete der Ästhetik also, besonders wenn sie auf Bewegungsformen bezogen ist, bist du in deinem Element; nach der instinktiven Seite hin hast du schon oft die Prinzipien empfunden, und ich weiß, bei dir fallen meine Worte in einen Geist, der durch sie befruchtet wird und sie für viele Menschen wieder zur Unsterblichkeit hervorbringen wird.

Ja, ich habe allem, was du sagtest, folgen können! Denn seit zwei Jahren habe ich diese Gliederung und Gruppierung in jedem Körper und seine Bewegung genau empfunden, und seit dem letzten Tage in Liebeshain dachte ich fast unaufhörlich an die Bewegungsform der Quelle. Ich kann mir die Quelle als einen Harmoniesprudel vorstellen, wie der Onkel sagte, als ein Beispiel eines Seelenausdrucks, wie er unerschöpflich sich verzweigt und evolutionsmäßig kompliziert herausquillt.

Seit dem zweiten Abend in Sorrent, wo du mir bei deinem Beethovenspiel sagtest, man dürfe die Takte nie gleich zählen, sonst könne kein Themen-Rhythmus oder kein Phrasenschwung da sein, habe ich das begriffen und es auch in der Natur bestätigt gefunden. Denn keine größere Wellenbewegung kann schwungvoll sein, ohne die kleinen inliegenden Wellen zusammenzudrängen und zu verungleichen; hierin liegt der Geist der Proportion.

Was du mir an jenem Abend sagtest, man dürfe nicht anschlagen, überhaupt keine Fingerbewegung machen, so habe ich mir das ebenfalls klar gemacht; denn ich sehe, daß der Sonnen-

strahl am Ende nicht abbricht, um die Blume unabhängig anzuschlagen, er berührt sie vielmehr noch mit dem Impuls der Sonne selbst und schmiegt sich an sie in undulierender, verschlingender Ausstrahlung oder Emanation, Ausdehnung und Motivierung, immer noch kraft des ewig fließenden Sonnenimpulses. So quillt dein berückendes Tonspiel und deine scheinbar mühelose Spielart aus genau demselben Prinzip des ungebrochenen Impulses hervor, der infolge der modellierenden Artikulationen unsichtbar bleibt und als sich schmiegender Quellenguß aus freien Gelenken sich in die Tastenreihe ergießt; jedesmal, wenn du mir die Hand gibst, fühle ich das in deinem Armdruck, in dem mir der Fluß der Harmonie verkörpert erscheint.

Ich sehe ein, daß eine Harmoniebewegung eine Komposition der Bewegungen sein muß, wie du mir das eines Tages bei Florenz auf der Bahn sagtest und mir es dann in Schillers Briefen zeigtest, daß das Material unserer Kunst, das heißt unsere Körperbewegungen als Werkzeug unseres Willens, jede in sich frei, also wirbelartig und verschlingend sein sollten, um dann harmonisch vereint aus der Seele hervorzugehen — aber wie man das üben soll, das sehe ich noch nicht. Ich höre diese Harmonie als komplexe Ausrollungen — Rhythmenformen wie in jeder Lebensform — in deinem Beethovenspiel. Aber ich sehe es nicht, vielleicht, weil ich das Geheimnis deiner Freiheit noch nicht erraten habe. Jedenfalls weil ich die Anwendung des Fließens der Harmonie im Klavierspiel noch gar nicht als eine Technik erkenne.

Bei den Worten Geheimnis und Technik merkte ich, daß Liszt mich sehr interessiert ansah, und er antwortete: Ja, auch das alles werden wir noch besprechen; obwohl ich über dieses innerste Heiligtum meiner Kunst, über die Harmonie der Berührung des Klaviers, niemals mehr gesprochen habe seit den Jahren, wo Chopin, Schumann und seine Klara, Paganini und Ole Bull das mit mir besprachen.

Vor vielen Jahren suchte ich das öfters mit den Schülern, die zu mir kamen, zu besprechen, aber ich fand, daß es nicht viel nützte. Seit dreißig Jahren befolge ich hinsichtlich der Technik deshalb meistens Goethes Vorschlag, der im Wilhelm Meister die Lehrer nur mit wortlosen Taten unterrichten läßt.

Dies heiligste der Kunst-Interessen, dieser „ästhetische Staat“ p e r s e als Schönheitstat, ist der allerweltsüblichen Art ganz entgegengesetzt, nach der man notwendig nur oberflächlich die Finger bewegen, Tasten anschlagen sowie Noten und Takte gleich hintereinander wegspielen kann. Das ist eigentlich bisher die Theorie des Klavierspiels gewesen, und davor möchte ich dich so gerne bewahren.

In manchem, was du mir vorspieltest, war eine natürliche Begabung bemerkbar, in zwanglosen Bewegungen des Armes das Klavier zu berühren. Dir war das ja leicht, denn du hast noch nie Fingerübungen gemacht, sondern wie Strahlen aus der Sonne hast du die Arme von dem Rücken aus an die Klaviatur herangebracht und von den Schultern aus ganz naturgemäß gespielt und noch nicht an irgend eine Art Handhaltung oder Fingerbewegung gedacht. Das ist auch der richtige Anfang und für dich von großem Vorteil, denn es bleibt die einzige, wahre Basis alles transzendentalen, auf der Harmonie fußenden Klaviermusizierens. Doch das geschah bei dir ganz instinktiv infolge deiner reinen Berührungsbegabung, das heißt deines unverdorbenen Tastsinnes.

Dieser Äußerungsdrang des ganzen Armes, den du schon in meiner gewöhnlichen Art, den Menschen die Hand zu geben, wahrgenommen hast, ist ja auch Grundfond meiner Quellenkunst, und mittels des Evolutionsweges gibt er der reinen Kunst das Leben.

Auf dem Verständnis dieses Evolutionsweges und auf der Erhaltung des Tastsinnes, der vom Rücken aus durch den ganzen Arm hindurch wirksam wird, beruht die Tonbildungskunst des Pianisten ganz und gar.

Wenn du lernst, in der Ausstrahlung deiner Kraft, von der Solarregion des Herzens, von der Wirbelsäule aus mittels Spiralsprudeln im Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenk die proportionierenden Verzweigungen zu entwickeln, eine Harmonie, ein System des verschlingenden Aufeinander-Wirkens in den Gelenken zu schaffen, sodaß die ganze Armkraft auf die Tonreihe in ausführlichster Modellierung, das heißt in reinem, absoluten Legato wirkt, dann wirst du die Klassizität einer wahren Quellenkunst erfaßt haben und sie auch in die Tat umsetzen können.

Deine Bemerkung über das „Nicht-Abknicken“ des Sonnen-

strahls, der die Blume sanft treffend seinen Lauf nicht zerbricht, nicht umknickt, der die Blume nicht anschlägt, trifft hier erst recht zu, denn diese Fruchtbarkeit und dieses Aufblühen des Ausdrucksvermögens mittels der Verzweigung kann auf keine andere Weise hervorgerufen werden als durch jene freien Artikulationen, die in organischen Linien arbeiten und so die Ausdehnung der Energie durch Gliederreihen hindurch sich vollziehen lassen.

Auf diese Weise allein erreicht man jenes vorhin angedeutete Ideal Schillers: „eine wirkliche Vereinigung und Auswechslung der Bewegung mit der Form und des Sehnens mit der Tätigkeit."

Die Sehnsucht zum Schöpfer — zur Sonne — dehnt die Arme stets streckend in Spannung spiralisierend aus.

Das alles kann kein Schüler, Pianist oder Lehrer verstehen oder ausüben, weil er lauter Winkel in Schulter, Ellenbogen und Hand bildet und nur deswegen diese Methode des Anschlagens, Fallens oder Werfens sich hat aneignen müssen. Das alles widerspricht aber der magnetischen Undulierung, dem polarisch nach auswärts Strömenden eines Emanationsstils.

Jede mögliche Unterbrechung des instrumentalen Wirkens, sowie jedes Winkelverhältnis, wie ein L, in Schulter, Ellenbogen oder in den Fingern, aus denen jeder mögliche Anschlag, Fall, Schwingen oder Wurf doch entstehen muß, bedingt ein äußerliches, einseitiges Verfahren im Gelenk und ist ebenso unnatürlich und unästhetisch, wie das Abknicken des Sonnenstrahls es sein würde.

Denn jede Winkellage eines Gelenkes bedingt das Auf- und Abgehen oder Scharnieren eines Gliedes. Das bedeutet, daß beide Glieder des Gelenkes nicht vereint zu dem e i n e n Zweck wirken können, u n m i t t e l b a r nur die Energie ausströmen zu lassen, weil ein Glied die Hebelachse zum Scharnieren des anderen Gliedes bilden muß und sich so gar nicht an dem Ausdrücken beteiligt. Diese Art, bei der man nicht vereint viele Glieder u n m i t t e l b a r zu e i n e m Zweck wirken lassen kann, heißt Zergliederung. Und jedes derartige Auf-und-Abgehen eines Gliedes in einem Gelenke, jedes Hin-und-Her in der Bewegung ist eine mechanische Erniedrigung auf die unterste Stufe der Arbeit; und da diese Art von Arbeit auf Unterbrechung beruht,

kann sie als kontinuierliche Bewegungsanwendung niemals entwickelt werden.

Wer von einem harmonisch freien Gebrauch irgend eines der Armgelenke spricht und es dabei für möglich erklärt, daß beim fortgesetzten, ausführlichen, instrumentalen Wirken diese Freiheit der Äußerung mit irgend einer Art Anschlag, Fall oder Wurf, Vibrieren oder Schwingen in Zusammenhang gebracht werden kann — der hat weder Ahnung, noch Erkenntnis oder instinktive Erfahrung von der aktuellen Freiheit dieser Gelenke: ihre Ball- und Sockel-Flächen, ihre polarische Anreihung und über die Gelenke geleiteten Muskeln und Sehnen schreiben ein längsachsiges Wirbeln, Verschlingen, Torsieren und Verzweigen als Gesetz ihrer Freiheit vor.

Ein harmonisches Arbeiten eines freien Gelenkes kann nur entstehen, wenn beide Glieder in entgegengesetzter Richtung sich drehen, schrauben und torsieren, zu dem gemeinschaftlichen Zweck, die Ausstrahlung der Kraft in längsachsige Emanation überzuleiten und zu ergänzen. Dies läßt eine lange Reihe von Gliedern und Gelenken an der Äußerung unmittelbar teilnehmen, und in diese Reihe kann die Proportion, eben die Dreifältigkeit der Mischungen der Harmonie, hineingelegt werden. Ohne ausführliches Arbeiten eines jeden Armgelenkes kann unmöglich ein harmonisches Zusammenwirken aller Armglieder auf die steifen unzusammenhängenden Hebel und Hämmer des Klavierwerkzeuges erzielt werden.

Das Auf-und-Abgehen und jene jämmerliche und naive Hin-und-her-Bewegung jedes Schlages, Falles oder Schwingens vereinzelt das Wirken der jeweils beteiligten Glieder, beschränkt das Arbeiten der betreffenden Gelenke und nimmt allen Anspruch auf Harmonie, weil es jede Mischung des Arbeitens aller Glieder verhindert. Bei jedem solchen Auf- und -Abgehen im Gelenk ist es höchst lächerlich, irgend welchen Anspruch auf Ästhetik, Schönheit und Freiheit zu machen. Doch gerade auf dieser Einseitigkeit als Wesen des Verfahrens fußt jede bisher veröffentlichte Klaviermethode!

Ich habe das alles stets im Leben zunächst instinktiv, dann immer mehr und mehr bewußt ausüben lernen müssen. Jetzt sind es gewiß dreißig Jahre, daß ich dabei bin,

dieses Sprudel-Spiel zu entwickeln und als ästhetisches Tun zu ergründen!

Wohl der ganze erste Teil meines Lebens wurde durch jenes allerweltsübliche Schlagspiel gemeiner Wirklichkeit beeinflußt. Als ich dann die Unmöglichkeit der Allerweltstheorie einsah und mich meinem neuen Ideal zuwandte, da bereitete mir die neue ewig-schmelzende Fertigkeit eines Mischungswirkens eine mühsame Arbeit. Denn es galt, all die Schlagkunst, meine Anschauung und meine Gewohnheit aufzugeben und mir diese unendlichen Motivierungen arbeitender Bewegungen als innerstes Wesen und Stil einer harmonischen Kunstpraxis anzueignen.

Es war also ganz genau dieselbe Frage zu lösen, die Schiller in den Worten ausdrückt: „wie man von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen den Weg sich bahne!“ und es hieß: jene Auswechslung des Sehnens nach Harmonie-Ausdruck mit der musizierenden Tätigkeit in meiner Kunst des Klavierspiels zu erzielen!

Unter der Auswechslung der Kunst-Bewegung mit der Musik-Form haben wir nun eine Evolution der Bewegung zu verstehen, aus der die Rhythmenformen der Musik — eine wirkliche Harmonie — in der Entwicklung des Kunststils entstehen, wie zum Beispiel ein Wirbel des Oberarms aus der Schulter sich verzweigt in zwei Wirbel aus dem Ellenbogen und vier oder sechs oder acht Wirbel aus dem Handgelenk, um damit die Musikform-Glieder (ein Thema, zwei Phrasen, vier Motive usw.) direkt und absolut in den Form-System-Bewegungen der Armglieder zu verkörpern.

Die absolute Tat meiner Kunst erhält also ihren Stil von der rhythmischen Trinität der Musikform selbst.

Das ist eben mein Geheimnis, sagte Liszt.

Hierzu sagt ja doch Schiller: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ Ich habe einfach diese Proportion-Involution der Musikform 1 : 2 : : 2 : 4 absolut in meine Kunst-Bewegung hineingelegt als ein dreieinigendes System, als verschlingende Artikulationen (ein Spiralsprudel oder Wirbelimpuls des Oberarms [die Periode], zwei des Vorderarms [die Kola], und vier oder acht der

Hand [die Motive]): das heißt den Stoff durch die Form vertilgen!!

Meine Kunst ist auf dieser Verwirklichung der Vereinigung und Auswechslung der Bewegung mit der Form gegründet; und so ist das Geheimnis der Transzendentalität des Klavierspiels auch zugleich das der Klassizität jedes Kunststils, nämlich diese Vereinigung der Bewegung mit dem Proportionen-Inhalt, dem grammatischen Geist, logischen Keimwesen der Kunstform, in diesem Falle der Musikform selbst.

Somit realisiere ich durch die harmonische Evolution meiner Technik das höchste aller Kunstideale, das Schiller in folgenden Worten andeutet:

> „Nur indem sie sich von der gemeinen Wirklichkeit losreißt, erhebt sich die bildende Kraft zum Ideale, und ehe die Imagination in ihrer produktiven Qualität nach eigenen Gesetzen handeln kann, muß sie sich schon bei ihrem reproduktiven Verfahren von fremden Gesetzen frei gemacht haben. Freilich ist von der bloßen Gesetzlosigkeit zu einer selbständigen inneren Gesetzgebung noch ein sehr großer Schritt zu tun, und eine ganz neue Kraft, das Vermögen der Ideen, muß hier ins Spiel gemischt werden. — Diesen Sprung zum ästhetischen Spiele macht endlich die Einbildungskraft in dem Versuch einer freien Form. Einen Sprung muß man es nennen, weil sich eine ganz neue Kraft hier in Handlung setzt; denn hier mischt sich zum ersten Mal der gesetzgebende Geist in die Handlungen, unterwirft das willkürliche Verfahren seiner unveränderlichen Einheit, legt seine Selbständigkeit in das Wandelbare und seine Unendlichkeit in das Sinnliche."

Alles dies möchte ich dir recht klar machen. — Ja, tausendmal möchte ich es dir wiederholen und in verschiedener Weise dir näherzubringen versuchen! Denn es ist ja der ganze Keim, es ist der Geist, eben die ganze Seele unseres Kunststils und somit Kern unserer Kunst, das Grundwesen jedes wahren Musizierens! In wenigen Worten spricht das Goethe wundervoll aus: „Schaffet das Viele aus dem Einen, so habet ihr Anfang und Ende der Kunst." Es kann uns nie eine deutlichere Regel für die Technik der Pianistenkunst aufgestellt werden, als es hier von Goethe und Schiller

geschehen ist. Dies sollte uns in unserer Praxis am Klavier täglich, stündlich leiten in dem Modellieren des Fortsetzens der Wirbelimpulse in den Armgelenken, alle nach der Proportion; denn diese Harmonie-Entwicklung, dieses Aufblühen und diese Fruchtbarkeit der konstant arbeitenden Bewegung ist der Klassizitätsgeist selbst! Dieses Evolutionswirken ist nie zweideutig, niemals undeutlich, nie unfrei, da die freie Form der Bewegung in den Verschlingungs-Artikulationen und die Bestimmtheit und Vollkommenheit in jener und in deren Proportionierung allein der Kunst wie dem Leben die Unendlichkeit erschließen.

Die Juden in der Synagoge haben immer noch von Moses und der Tempelzeit her die von Gott gegebene Gewohnheit, Bibelsprüche auf die Stirn zu binden. So rate ich dir, diese Regel der Harmonie, die Schiller und Goethe gegeben haben, als Geist deiner Technik aufzuschreiben und die Blätter während jeder Stunde am Klavier an deine Stirn zu binden; denn jene Stunden sollen ja alle Synagogenstunden sein eigentlich noch mehr — sie sollten reine Tempeldienstgelegenheiten sein, wobei du nur dem Geiste Gottes dich zu nähern und ihn dir anzueignen suchen solltest.

Ich wiederhole noch einmal:

Hier hast du das Geheimnis meiner Freiheit, und bei treuer Anwendung und Ausführung dieser Proportionen-Involution und -Evolution deiner Bewegung wirst du schon rechtzeitig die Technik des klassischen Klaviermusizierens als ein Harmonienfließen aus Wirbel-Systemen erkennen, eben als eine Quellenkunst, die jede irgendwie mögliche, unabhängige und unterbrochene, einfache, einseitige Bewegung ausschaltet, vertilgt und so jede Fingerbewegung, jede Art des Schlags, Falls und Wurfs und des Schwingens und Gewichtswirkens als Harmoniewidrigkeiten unmöglich macht.

Dieses Geheimnis meiner Kunsttechnik liegt ganz und gar in der absoluten Vereinigung der Bewegung meiner Armglieder mit der Form der Rhythmengliederung der Musik. Wie Thema, Phrasen, Motive eine dreifältige Komposition von Rhythmenformen sind, so sind die zusammengesetzten Wirbelimpulse als Trinitätskomplex (einer im Schultergelenk, zwei im Ellenbogengelenk, vier im Handgelenk) in der Tat eine komponierte, har-

monisch fließende Technik — eine absolute Abspiegelung des Geistes des Logos, des Wortes, das am Anfang war, und das Gott war!

Dies, was Schiller die Ausführung des Unendlichen in der Endlichkeit nennt, die uns zugleich zur erhabensten Menschlichkeit den Weg bahnt und immer noch das Prinzip unserer Klaviertechnik ist, kann allein ausgeübt werden, indem in den Gelenken das immerwährende, kurbelförmige Quirlen und Drehen, Schrauben, Schieben und Zykloidieren, Wirbeln und Verschlingen als Artikulationsvermögen entwickelt wird, sodaß durch die Gelenke alle Glieder ihrem Drang nach Freiheit des Wirkens, das heißt nach verschlingender Energie, Folge leisten können und jedes Glied durch seine Tendenz zur Verschlingungsartikulation im Gelenk dem benachbarten, nach außen liegenden Gliede seine Emanation mitteilen kann. Dieses Glied trägt dann den Ausfluß dieser sphärisch ausstrahlenden Energie weiter und fügt noch seinen eigenen Ausdruck hinzu und so fort, bis in absoluter Praxis ein unerschöpfliches Herausquellen auf dem Klavier erzeugt wird und dieses unsichtbar in der harmonieſließenden Ausübung und dem Wirken der Tonkunst sich verhaucht, verzehrt und in den hörbaren Rhythmenformen der Musik sich abspiegelt.

Über diese Entwicklung der Freiheit der Technik sagt Schiller:

> „Diese geistreiche und ästhetisch freie Behandlung gemeiner Wirklichkeit ist, wo man sie auch antrifft, das Kennzeichen einer edlen Seele. Edel ist überhaupt ein Gemüt zu nennen, welches die Gabe besitzt, auch das beschränkteste Geschäft und den kleinlichsten Gegenstand durch die Behandlung in ein Unendliches zu verwandeln. Edel heißt jede Form, welche dem, was seiner Natur nach bloß dient (bloßes Mittel ist), das Gepräge der Selbständigkeit aufdrückt. Ein edler Geist begnügt sich nicht damit, selbst frei zu sein; er muß alles andere um sich her, auch das Leblose in Freiheit setzen. Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Tätigkeit. Bei Handlungen aber, welche bloß auf einen Zweck sich beziehen, über diesen Zweck hinaus

noch ins Übersinnliche gehen, kann dies nichts anderes heißen, als das Physische ästhetisch ausführen. Es gibt also ein ästhetisches Übertreffen der Pflicht, und ein solches Betragen heißt edel."

Bei meiner Quellenkunst gehen alle Gliederbewegungen in diesen Gelenk-Artikulierungen auf. Und diese Artikulierungen schaffen den Weg, die Energie als arbeitende, von den Sprudeln der Impulse erzeugte Kraft mitzuteilen und weiterzutragen, sowie auch das Mittel, um die Form der Harmonie hineinzulegen. Wenn die Energie schließlich am Ende der Reihe des Systems polarischer Ausstrahlung als Komplex-Emanation in rhythmischem Wirken des Harmonienfließens auf die Klaviatur gelangt ist, so wird der ganze Geist der Technik als dreieinigende Gestaltung allein in dieser unsichtbaren Freiheit des Verbundenseins harmonischer Artikulationen verkörpert.

Schiller heißt dies alles den Edelmut der Kunsttätigkeit, und ebenso wie der Tag von der Nacht unterscheidet es sich von jeder denkbaren Schlagspielkunst.

In dieser Unsichtbarkeit der arbeitenden Bewegungen liegt der Beweis für alle wahre ausführliche Vereinigung, Auswechslung der Form und der Bewegung und somit die musikalische Motivierung der Tonfolgen, was für jedes mögliche ästhetische Tonformspiel allein einen vollkommenen Grund schafft.

Hebt man aber die Finger oder die Hand merklich als einzelne Gliedertätigkeit von der Klaviatur hinweg, so erklärt man sich damit für unfähig, eine Harmonisierung der Bewegung mit dem Ausdrucksspiegel, mit der Tastatur zu bewahren. Das Heben, um zu schlagen, zu fallen oder zu werfen, ist der beste Beweis einer Kunstkrämerei beim Klavierspiel, weil dieses Heben selbst nicht in dem Ton wirkt und ein bloß unnützes Schaustück schafft, was gar nicht zur Sache des Tons gehört und nur einem niedrigen, einseitigen, zerstückelnden Mechanikbegriff entspringt.

Die Wirbelimpulse meiner Quellenkunst dagegen weisen keine solche unnützen Verluste auf, denn sie schaffen das Hörbare als zur Sache der Musik allein gehörend, und in dem Harmoniestreit unter den Gliedern, wo proportionierte Undulierungen in- und auseinander sich verschlingen, wird ein

unerschöpflicher Energieguß erhalten, der die Hände und Arme in ununterbrochenem Drange des fließenden Arbeitens an die Tasten hinansprudelt. Es heißt nun ewig wenden, modellieren, schmelzen, konstruieren jene Kraft, die schon im Arbeitsfelde an die Taste fliegt.

Und wenn du die Tatsache in Betracht ziehst, daß alle anderen Pianisten außer mir jene Zerstücklungstendenzen pflegen, so verstehst du, warum ich mich niemals herbeilasse, über dieses Heiligtum meiner Technik zu sprechen. Die Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit, welche meine Sprudelharmonie birgt, wird von Grund aus in jedem Tüpfelchen des Verfahrens eine absolut andere Absicht und Gewohnheit beanspruchen, als alle diese Fingerfertigkeits-, Anschlags-, Fall- und Wurf-Pianisten und -Pädagogen haben. Ein solch revolutionärer Bruch mit ihren Äußerlichkeiten der Anschlagsarten ist ihnen allen geistig unmöglich — denn das verlangt einen wahren Kunststil, der von innen heraus neues Leben entwickelt.

Wozu sollte ich denn mit den Pianisten darüber sprechen, und erst recht, wozu mit den Pädagogen über diese Wahrheit einer Harmonie als Kunsttechnik des transzendentalen Klavier-Musizierens? Höchstens können sie alle über den niedrigsten Mechanikstil des Hebens und Hämmerns nachdenken, über das Heben und Fallen oder Werfen oder eine davon fast gar nicht verschiedene Art des Schlagens sprechen, um ihr Gehämmer nach „Geschmack" zu „verfeinern". Auf ihren pädagogischen Kongressen diskutieren sie dann miteinander über solche Fingerkunst und Fingerschulen, Finger-Bewegungen und Finger-Fertigkeiten und bezeichnen das als musikalische Kunst-Technik! Sie lesen sogar dabei Artikel über die Ästhetik vor, die mit ihren Tendenzen gar nicht in Einklang gebracht werden kann! Solche Zergliederungskurse sind diesen Erleuchteten die reinen Hochschulen des Pianisten.

In diesem von Schiller angedeuteten Geheimnis aller Kunst — dem Vertilgen des Stoffes durch die Form — hast du das Geheimnis meiner Kunst, das Gesetz meiner Technik, den Urquell aller Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit. Ich habe meine Bewegung absolut mit der Musikform vertilgt und somit meine Technik zum

Selbstzweck der harmonischen Freiheit erhoben und diese Technik mit dem Trinitätsgeist der Rhythmenform-Wirkung meiner Tonkunst absolut vereinigt, vermählt! Diese Form-Tendenz des unendlichen Motivierens, Harmonisierens vertilgt jede mögliche Vereinzelung und Unterbrechung der Bewegung.

Jeder Winkel, L, im Ellenbogen oder in der Hand, jede Handhaltung und Fingerbewegung, jedes Heben, Fallen, Werfen, jede Anschlagsart dagegen ist eine bloße Zerstücklungs-Tendenz, welche nur aus einem bewußt oder unbewußt formvernichtenden Willen all ihr Wirken herleiten muß. All diese Eigenschaften der Klaviermethoden sind bloß dazu angetan, den Stoff zu verherrlichen! Durch sie alle ergibt sich der Pianist gänzlich dem Stoffe. Auf diese Weise unterschreibt er seine materialistische, sinnliche „Kunst"!

Nur in den Sprudelverschlingungen und in den Wirbelproportionierungen meiner Quellenkunst (wegen der Freiheit und Unendlichkeit der Bewegung jedes Armgliedes und des ununterbrochenen, auswärtsstrahlenden Energiewirkens jedes Gliedes, sowie der Harmonie des Ganzen), nur in ihr allein von all den denkbaren Weisen der Klaviertechnik kann die vollkommene Dreieinigkeit einer komplexen Rhythmenmischung als Harmonienfließen ausgeübt werden. Doch werden dir all die Klavierlehrer und Theoretiker sagen, daß meine Quellenkunst der blöde Unsinn sei deshalb, weil sie nicht imstande sind, dieses offenkundige Geheimnis der Welt als ihr Kunstprinzip aufzufassen, weil sie es nie haben verstehen können, auch nur ein einzelnes Sprudelfluß-Wirken aus einem freien Gelenk über mehrere Tasten hinweg ohne Fingerbewegung in einem Motive oder einer Phrase moderierend auszudehnen. Und das volle Formwesen des Wirbelns ist eben ganz und gar nicht in Einklang zu bringen mit ihrer notwendigen Schlagkunst! Ja, gerade wegen dieser gemeinen Schlag-Notwendigkeit, ihrer Äußerlichkeit wird meine Quellenkunst von ihnen allen ein Traum, und die Klassizität dieser Formenwirbel eine Phantasterei genannt werden. Sie werden

nicht verstehen können, daß dieses Harmoniewirken in der ganzen Körperseele beginnt und in jedem an der Arbeit beteiligten Gelenk eine Verschlingung bedingt, deren Anwendung auf die Tastenreihe eine Zykloidenentwicklung mit sich zieht und unsichtbar vorübergeht. Sie werden das schon als Vorstellung übertreiben und nur als ein Schaustück auffassen können. Jeden Begriff einer spiralförmigen Bewegung, kurz, die Elemente dieser meiner Kunst können sie nicht verstehen; deshalb werden sie es verhöhnen und verspotten. Von der Grundbedingung des Legatos, der an beiden Enden befestigten Bogensehne werden sie keinen Gebrauch erdenken können.

So wird mein Geheimnis des Legatos, so wird meine Quellenkunst noch ein Jahrhundert lang unverstanden bleiben, und nach meinem Tode wird die Welt sagen: Liszts Kunst ist mit Liszt gestorben. Doch wenn du diese Stellen aus Schillers Schriften mit meinen Worten zusammenbringst und dein Leben daran setzt, die Dreifältigkeitsbewegung der Quellenkunst dieses transzendentalen Klaviermusizierens zu beherrschen, so wird diese höchste Kunst doch nicht verloren gehen; denn das Geheimnis, welches hier Schiller offenbart, und welches in jeder Philosophie der Welt verborgen liegt als Harmoniestreit, als des Pythagoras Weltenharmonie und als Humboldts Kosmos und Mikrokosmos, als Heraklits Harmonie des Bogens, als Platos Sphärensysteme der Vollkommenheit, als die goldene Mitte des Aristoteles, als Logos der Stoiker, als Wort Gottes, als Christi Prinzip der Apostel und so noch mehr, kann nie verloren gehen, weil es eben der Logos ist, das Wort, die Tat Gottes, und dieses ist Anfang und Ende alles Lebens, eben Wahrheit oder Wesen aller Erscheinung und alles Denkens und Tuns.

Ja, mein Junge! Der erste Spruch deines Lebens, als du drei Jahr alt warst: Im Anfang war das Wort! der bleibt immer bis zur letzten Lebensstunde des würdigen Künstlers das volle Geheimnis seiner Kunst, und während jeder Stunde seiner Kunstausübung bleibt es ihm Geist seines bewußten Strebens. Für den Pianisten besteht dieser Geist wahren Kunststrebens ganz und gar allein darin, seiner Bewegung die harmonische Gruppierung, proportionierende Evolution einzuhauchen, damit die Musikform die Technik vollkommen gestaltet.

So gingen die Jahrzehnte dahin, seitdem ich mir Weimar zum Aufenthaltsort erkoren und meine ausübende Kunst möglichst zur bewußten, ästhetischen Freiheit erhoben hatte, und nun findest du jetzt in deinen ersten Jugendjahren hier Gelegenheit, in der höchsten Kunsttätigkeit die erhabenste Menschlichkeit zu entwickeln.

Ja, das Schicksal legt es dir somit als Lebensaufgabe auf, der Welt einmal diese Realität höchster Transzendentalität zu verdeutlichen. Und, wie ich sagte, daß ich jetzt schon dreißig Jahre daran gesetzt habe, diese Quellenkunst unendlicher ästhetischer Tätigkeit und somit Freiheit mir klar zu machen, so verkünde ich dir dreißig Jahre des nämlichen Entwicklungsdrangs. Hast du dreißig Jahre für dieses Heiligste der Interessen der Menschenfreiheit Leid getragen, bist du deshalb von der Welt ausgestoßen worden und trotzdem dem Ziel immer näher gekommen, dann dürftest du der Welt schon meine Worte zu ihrem Heil übermitteln, obwohl du für dein eigenes leibliches Behagen schwerlich einen Nutzen davon haben wirst. Denn als ich diesem heiligen Staat der Schönheit der ästhetischen Freiheit näher trat, mußte ich zunächst auf jeden Gelderwerb und öffentliches Spielen verzichten! Das Allerwelts-Musizieren als materialistische Schlagkunst der gemeinen Egalität im Tempo und in der Technik widerstrebt dem proportionierenden Geist jedes schöpferischen Stils — wie man in der Kirche immer zu hören bekommt; „Das Fleisch kämpft gegen den Geist." — das heißt: die Trennung, die Einfachheit jeder einfachen Gleichmäßigkeit des Takt- und Tasten-Schlagens wirkt ewig dem erhabenen, organisierenden Geist der Harmonie und Ganzheit entgegen.

Nur durch ein lebenslängliches, unausgesetztes Studieren und Streben, Grundbewegungen und Grundrhythmen auszuführen, wirst du vor der Oberflächlichkeit bewahrt und zum Ästhetischen hingeführt, wo du dir keine Fingerbewegung und keine gleichen Zählzeiten erlauben wirst.

Dieses Prinzip der primären Bewegungen, welches eine Basis für jede wahre Klaviertechnik schaffen muß, wurde mir vor mehr als dreißig Jahren im Geiste vollends klar. Aber wie oft besprachen das schon längst vordem Chopin und George

Sand mit mir! Wie mächtig fesselte uns dieser Aufschluß, welcher unsere höchste Kunsttat mit dem tiefsten Grunde der Natur identifizieren sollte!

Jede Proportion, jede Harmonie ist eigentlich dieses Prinzip der Grundbewegung im Herrschen und Führen der Detailbewegungen. Sie liegt in den primären Bewegungen, die durch Induktion auf sekundäre Bewegungen ihre Gewalt ausüben, wie der Grundton und die Grundvibration in sich zwei Vibrationen zum sekundären Ton und vier Vibrationen zum tertiären Ton und dabei auch acht Vibrationen zur Oktave entwickelt.

So stand diese Gewalt der primären Bewegung, wie sie sich verzweigt und differenziert, als Offenbarung der Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit da, und es galt nun, das in meine Klaviertechnik hineinzulegen. Jeder Anschlag, Fall oder Wurf im Klavierspiel macht aber das Wirken einer jeden primären Bewegung unmöglich — denn von vornherein unterbrechen sie die Bewegung, weil sie von „Fixenaxen" hebeln — und vernichten somit jede fließende Folge der arbeitenden Bewegung.

George Sand sagte: Jede Mechanik, die nur einigermaßen der Natur nacheifern soll, die diese Universalmechanik des Kosmos und des animalischen Menschenkörpers als Vorbedingung hat, muß mit längsachsigem Stil, die freie Achsenreihe hindurch, ja aus freischwebenden Achsen hervorstrahlend, mit Linien magnetisch verschlingender Undulierungen jedes Wirkens beginnen. Denn ohne dies kann keine Immanenz, keine intime Modellierung des Wirkens entstehen. Bei einem instrumentalen Wirken und gerade bei dem polarischen Zusammenhang des Menschenarmes darf kein anderer Anfang gemacht werden, denn nur in eine solche ausstrahlende Strömung des Willens und der Körperbewegung kann die Differenzierung der Modellierung und Proportion des Harmonieflusses hineingelegt werden. Selbstverständlich vernichtet jeder Anschlag oder Fall, welcher Art er auch sein möge, jede Hoffnung auf eine Naturäußerung, zerstört jeden Weg und jedes Mittel zu einer Verbindung, zu einer Motivierung und damit zu künstlerischem Tun. Und erst ein Werfen der Glieder ist noch viel schlimmer, denn jedes Prinzip der Ästhetik und Seelenlehre wird dabei verworfen, weil dies den Körper vom Geiste trennt und die Masse dem Unbewußten übergibt.

So wurde es uns klar, daß nur mittels einer doppelt und dreifach spaltenden Bewegung, das heißt eines primären und sekundären Wirkens, ein Anfang für eine klassische Klaviertechnik gefunden wäre.

George Sand sagte: Ich suchte nach dem Grunde für die Verschiedenheit von Chopins und Thalbergs Klavierspiel. Die seelenvolle Art, wie Chopin das Klavier berührte, war allen auffallend, und ich merkte, daß er in den begeisterten Momenten seines Spiels das Rückgrat weit rückwärts legte, so daß sein Arm undulierte, in längsachsigen Vibrationen strahlte; es war dann keine Spur von Winkelung im Ellenbogen oder in der Hand. Seine Hand wirbelte dann und wogte, leitete und zog und drängte die Finger, sodaß sie nicht schlugen!

Dann, sagte Liszt, setzte ich mich ans Klavier hin und machte es nach, und George Sand und Chopin freuten sich sehr darüber. Wir sahen alle ein, daß diese erste Grundbedingung eines klassischen Klaviermusizierens, das Undulieren mit ausgestreckten Armen schon dadurch ermöglicht wird, daß man niedriger und weiter vom Klavier entfernt sitzt, um ein übertriebenes Zurücklehnen nicht aufkommen zu lassen.

Thalberg aber, fuhr George Sand fort, der einen solch großen Körper hat, setzt sich vor dasselbe Piano auf einen gewöhnlichen Stuhl und in der üblichen Entfernung von der Tastatur hin. Da sieht er so ungeschickt wie ein Schornstein aus, und bei den rechten Winkeln in seinem Ellenbogen und seiner Hand (die Finger sind gerade im Mittelgelenke rechtwinklig geknickt) wirkt sein Spielen wie das Arbeiten einer Hebel- und Hammermaschine. Die Einzeltöne, die er hervorbringt, sind in sich kalt und tot. Sie klingen wie Wassertropfen, und ebenso unästhetisch, ebenso unbewußt willenlos, formlos und einseitig ist der Klang; wie leblose Perlenreihen laufen sie dahin — ein nur stofflich-sinnliches Tonbildungsideal hört man also hier, das nur in einem freien, eben toten Fall des Gewichts besteht.

Wie sehr hat Schiller diese sinnlich gesinnten Menschen, die Thalbergs „Eiswassertontröpflungen“ genießen können, in den Worten getroffen: „Deren Interesse ist schlechterdings entweder moralisch oder physisch: nur gerade, was es sein soll, ästhetisch ist es nicht! Nur für das

rohe Element (diese wassertröpfelnden, einzelnen, sinnlich schönen Tonbildungen) empfänglich, müssen sie die ästhetische Organisation erst zerstören, die einzelnen Teilchen aufscharren, ehe sie einen Genuß daran finden."

Man wird finden, meinte die Sand, daß jeder seelenvolle Ausdruck der Pianisten auf jenem undulierenden, längsachsigen, schlangenlinigen Stil der Armbewegung begründet ist; denn hier allein kann von einer Grundbewegung und von Zentralkräften die Rede sein. Allein bei solchen primär, sekundär und tertiär wirkenden Bewegungen kann man von Klassizität sprechen; denn wo die Dreifältigkeit des Harmonieflusses nicht den Grund eines jeden Wirkens schafft, da kann keine Natürlichkeit, somit keine Klassizität vorhanden sein.

George Sand ließ niemals nach, bis sie die Wissenschaft von allem ergründet hatte. Condillac, sagte sie, leitet von dem Tastsinne alle subjektiven Tätigkeiten her: Aufmerksamkeit, Vorstellen, Gedächtnis, Urteil und Imagination; der Tastsinn sei der Quell der Wißbegierde, der abstrakten Ideen und der Gemütsleidenschaften. Nach Anaxagoras und Galen ist der Tastsinn und die Hand die Ursache der Vernunft. Buffon läßt reelle Kentnisse nur vom Tastsinne kommen, und Herder sagt, das Tasten habe uns Künste gelehrt. Das Vermittlungsglied zwischen der dunkleren, mehr auf das Leibliche beschränkten Sphäre und den höheren Verstandesvorstellungen und tieferen Gemütsgefühlen und Trieben ist das Tastgefühl, das auf der Geistesseite wieder die Kunst darstellt. Gall sagt, das Tasten sei das vorzüglichste Werkzeug für die objektiven Tätigkeiten, die vom Geiste selbst ausgehen, und die äußeren Organe sind nur nach den Bedürfnissen des inneren Geistes eingerichtet.

Unwillkürlich sind die Genies in diese längsachsig sich verschlingenden Undulierungen hineingeraten, und daß nur dies der Quell ist, bleibt verborgen, da es im Tonwirken aufgeht; denn Bewegung, aus Impuls entspringend, ist Quelle alles rhythmischen Kraftwirkens. Indem sie diese Quellen entwickeln, wo Geist und Körper vereint werden, indem sie die Glieder in die Tasten hinein hervorsprudeln lassen, haben die Pianisten immer weniger und weniger „geschlagen" oder Fingerbewegungen gemacht oder machen können. Endlich war gar kein

Anschlag, Fall oder Wurf, kein Schwingen oder Gewichtswirken in ihrem Spiel mehr zu sehen; denn die unerschöpfliche Fülle des Ausflusses der Kraft wird durch das Sprudel-Vordrängen der Glieder hervorgerufen, und bei diesen Verschlingungen in den Gelenkartikulationen, die ewig bewußt von dem Willen fortgesetzt werden, können alle solchen Zerstücklungen von vornherein nicht aufkommen. So gibt sich der Genius immer mehr oder weniger seinem Drang nach einer freien, vollen Seelenäußerung hin, führt so eine Immanenz der Berührung, eine Verschmelzung der Bewegung und motivierenden Gestaltung aus. In der ganzen belebten Natur ist kein Schlag, im ganzen Regungsleben der Welt ist kein Fall, nirgends ist in dem organisierenden Reich des Weltalls ein Wurf; jede Seele, sowie jedes Sonnensystem, jede Blume und jeder Lichtstrahl verkörpert vielmehr nur magnetisch ausstrahlende Harmonie.

Weiter sagte George Sand: Diese wunderbare Vereinigung der Mechanik des Universums und des Lebens mit dem Geiste des Menschen als Wissenschaft höherer Physik und Kunst seiner Freiheit der machinalen Gedanken hat uns Ampère in seiner Kinematik angebahnt. Ein unendliches Reich menschlicher Kunsttätigkeit, ästhetischer Ethik, schöpferischer Religionsgrund ist hier eröffnet. Die Kinematik kann jedoch nur da beginnen, wo das absolute Mechanismusprinzip unerschütterlich zu Grunde gelegt bewahrt bleibt. Das Wesen des Mechanismusprinzips, das der Abhängigkeit, wo Glieder völlig in Zusammenhang durch und auf Verhältnisse, in und mit Verhältnissen zu einander wirken, ist rein Seelenwesen und Wesen aller Geistesvorgänge und -beständigkeit. Aus diesem Wesen des Geistes schaffe sich die Technik des Pianisten und nicht aus der toten, pseudomechanischen Mechanik des Klaviers. — Denn in der Klavier-Mechanik herrscht das Schlagen und Werfen und Fallen, Hebeln und Hämmern und Schwingen des Hin-und-Her der Bewegung, und all dieser kleinliche Kram der pseudo mechanischen Unabhängigkeit der Glieder oder Teile des Wirkens kann nur für kleingeistige Kunstkrämer ein Vorbild ihres Verfahrens bieten. Wahrer, reiner Mechanismus kann nur von absolut allseitiger Abhängigkeit der Verbundenheit der Freiheit behauptet werden. Dies ist die Basis der Wissenschaft der Kinematik, welche uns nun eine endgültige

Vollkommenheit in der Klaviertechnik voraussehen läßt. Dieses allseitige, schlangenartige, linienziehende und vermischende Vermögen des menschlichen Geistes und Körpers gibt der Welt doch einmal eine absolute Freiheit kinematischer Klavierkunst.

Immer in diesem Sinne sprach George Sand in ihrer geistreichen Art über die Kunst der Pianisten, über welche sie vor allem zu spekulieren liebte.

Um diese Zeit starb Chopin, und ich verließ Paris. Deutschland wurde nun meine Heimat, und das Schicksal vergönnte mir Jahre der Reife, in denen ich diese ästhetische Pflege einer universal-natürlichen Klaviertechnik ernstlich in die Hand nahm. Wie oft kam mir dann die Erinnerung an Chopins Seele und George Sands wissenschaftliche Erörterungen zurück und riefen helle Begeisterung in mir wach; so löste ich für alle Zeiten dieses Problem der primären Bewegungen der Pianistenkunst.

Die Grundgedanken des Problems sind die Grundbewegungen — die herrschende, arbeitsfortsetzende Eigenschaft der Primärwirbel! Sie machen jede Fingerbewegung unmöglich, verhindern jeden Anschlag durch diese torsierenden Undulationen, und sie schaffen die Dreifältigkeit der Bewegungssysteme jeder Harmonie in der Arbeit.

Um diese Zeit kam mir das Buch „Der Geist des Menschen in der Natur" von Ennemoser in die Hände, und mit Leidenschaft las ich darin über die Seelenlehre und über den Tastsinn, was ich dir hernach sagen will; denn obwohl ich es nur einmal las, habe ich es nie vergessen oder aufgehört, es in meinem Spiel zu befolgen.

Ich merkte, daß Pianisten mit kleinem Körper und kurzen Armen und langen Daumen deswegen eher seelische Wirkungen im Klavierspiel erzielten, weil ihnen dieseEigenschaften zum längsachsigen, das heißt ausstreckenden, winkellosen Linienwirken des Armes und der Hand verhalfen. Denn jeder kurze Daumen beansprucht viel mehr das Krümmen der Hand, das aber ihre ausstrahlende Längsstreckung beeinträchtigt. Gerade davon jedoch hängt die natürliche Technik ab.

Innerhalb fünf Jahren schrieb ich in meinen Papieren über diese Sachen. — Ohne volle Verschlingung in jedem Gelenk, ohne Verzweigung einer jeden Grundbewegung dabei und ohne das

fortwährende wirbelnde Artikulationswirken in jedem Gelenk von der Schulter bis zu den Fingerspitzen kann kein primäres und sekundäres Wirken erreicht werden, kein Harmonienfließen und demzufolge kein reines Legato, keine Klassizität sich entwickeln.

Was ich vorhin von deinem Spiel sagte, sprach Liszt weiter, daß du die Arme vom Rücken aus an die Klaviatur herangebracht und von den Schultern aus ganz naturgemäß gespielt hast, ohne dabei an irgend eine Handhaltung oder Fingerbewegung zu denken: diesen Grund aller Klassizität in unserer Kunst mögest du nie zerstören, vielmehr mache täglich den Versuch, dir ihn verständlicher zu entwickeln — das wünsche ich dir!

So spieltest du mir neulich die vibrierende Stelle aus meinem chromatischen Galopp vor. Die Natur allein hat dich dieses Unverstellte deines Verfahrens gelehrt. Du dachtest nicht an einzelne Töne oder Tonbildungen, sondern an Gruppen als Worte und Sprachsätze, die auch bei dir mehr als Empfindungen gelten. An deine Bewegung und Technik dachtest du gar nicht denn davon hast du so wie so bis jetzt noch nichts gehört.

Hierauf werden manche sagen, es sei dann besser, überhaupt nicht daran zu denken, sondern ruhig nach Belieben und Begabung, nur immer freudevoll weiter, so ganz naiv die Stücke herunterzuspielen. Das wäre aber nichts anderes als eine verfehlte Schlußfolgerung; denn die Klassizität ist nie und nimmer die Naivität, obwohl sie auf Wegen der Lebensähnlichkeit wandelt, und die Kunst ist nie die bloße Begabung und ein beliebiges, bloß naiv-natürliches Handeln. Hierfür finden wir folgendes in unserem Schiller:

> „Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem physischen Tun der Form zu unterwerfen und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem Ästhetischen das Moralische sich entwickeln kann..... So muß er schon seine physischen Bestimmungen nach Gesetzen der Schönheit ausgeführt haben. Es ist also ganz in seine Willkür gestellt, ob er sie als bloße Naturkraft, oder ob er sie zugleich als absolute, als ideale, als vernünftige Wesen ausführen will, und es

dürfte wohl keine Frage sein, welches seiner Würde mehr entspricht. Es adelt und ehrt ihn auch da (in physischem Tun), nach Gesetzmäßigkeit, nach Harmonie, nach Unbeschränktheit zu streben."

Auf dem schmalen Himmelspfad der Organisation vollzieht sich alles Vollkommene in der Kunst wie im Leben, sagt Aristoteles auch, und das heißt, daß ein immerwährendes Komponieren, ein stetig fließendes Harmonisieren unserer Bewegungen uns zur ewig wiederholten Methode werden muß.

Siehst du aber einen Pianisten oder irgend einen Virtuosen, der keine Methode aufweist, keine Harmonie in seiner Kunstleistung nachweisen kann, keine Kunstbewegung erstrebt, der sein Tun nur auf das Beliebige eines Naiv-Natürlichen oder auf das Zufällige jeder Anschlagsart, jeder Fall- oder Hammer- und Hebeltätigkeit basiert, sogar das natürlich heißen möchte — und doch denkt, und dessen Freunde noch dazu denken, seine Begabung sei kunstgebieterisch —, so schätze solchen Menschen als minderwertig und der Kunst zuwiderwirkend, mag er auch noch so berühmt, begabt und fingerfertig mit seiner „Schlagfertigkeitsvirtuosität" sein.

Denn sobald wir ernstlich anfangen, unsere Kunst mit Philosophie und Ästhetik zu befreunden und sie mit Harmonie als Basis der höheren Gesetzmäßigkeit der Schönheit und Freiheit zu gestalten, so tritt uns und jedem vernünftigen Menschengeiste als alleraugenscheinlichste Wahrheit der Praxis entgegen, daß man mit irgend einer Art von Anschlag, eines Falles, einer Fingerbewegung oder Handhaltung nicht das Geringste im Harmoniewirken leisten kann, weil sie alle nur isolierend auf das einzelne Moment gerichtet sein und losgehen können, weil sie unabhängige Tätigkeiten und irgend ein jämmerliches, naiv-natürliches Hin-und-Her der alltäglichen Gliederbewegungen und deshalb von vornherein unharmonisch sind! Inbezug auf höhere Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Geist der musikalischen Form ist jede Fingerübung und jedes metronome Spielen bloße Charlatanerie, weil der Proportionsgeist, sowie das Werden und Vergehen der Proportionen dabei vollends ausgeschlossen bleiben muß.

Da aber das höchste Leben sich in dem Einheitsdrang der Freiheit, dem Gliedern der Seeleneigenschaft und als immer umfassendere, dem individualisierenden Geist jedes Lebewesens

entspringende Bewegung offenbart, so nannte ich diese Äußerung des Tastsinnes, diesen Umriß des natürlichen Benehmens, welches du jetzt noch am Klavier unbewußt hast, den Grundzug der Klassizität des Pianisten; deine Lebensarbeit besteht nun darin, daß du in diesen Umriß, eben diese primären Bewegungen, ohne sie zu stören oder sie nicht als Grundzug beizubehalten, Inhalte zu schaffen lernst und sie harmonisch zu komponieren verstehst. Auf diese Weise sollst du deinen technischen Ausdruck zu voller Freiheit entwickeln, bis er die Seele der Musikform lebendig wiedergibt.

Doch auf diesem Wege des Proportionen-Schaffens und der Harmonien-Abwandlungen der klassischen Kunsttätigkeit kommt kein Mensch ohne bewußtes, absichtliches, vernunftgemäßes Handeln, welches sich aufs Ausführlichste betätigt, vorwärts.

Und diese Vorbedingung eines jeden ästhetischen Moments sollte gerade bei der höchsten Kunsttätigkeit, beim Klaviermusizieren, mit Ehrfurcht betont sein, gerade weil man verwerflicher Weise so geneigt ist, dem Sichgehenlassen der „Genies" und „Begabten" in allen beliebigen Spielereien Huldigungen darzubringen.

Das Beliebige, das in jeder Schlagfertigkeit und jedem Gleichtakthalten liegt, kann sich die höhere Gesetzesfülle des musikalischen Formspiels, also Harmonie, das ist Klassizität, niemals aneignen, auch nicht als Nachahmung. Von vornherein ist es unästhetisch, eine niedrige, einseitige, traurige Sache und muß es auch für ewig so bleiben!

Den Weg der Evolution oder Ausrollung — weil sie die Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit entfaltet —, welcher in der Kunst immer Grundbedingung bleibt, sehen wir in unserer Kunst eingeführt mit dem von dem Tastsinn geleiteten Wirken, das ich bei deinem Spiel andeutete, was Ennemoser so treffend folgendermaßen beschreibt:

„Der Tastsinn in den Menschen geht vom Rückenmark aus und ist für unsere Kunst Hauptmittel, denn als Organ des Individualisierens bewahrt er, falls er selbst als Ganzheit gewahrt wird, die Einheit jedes Ausdrucks."

„Der Tastsinn ist der unmittelbare Sinn des Willens,

der Vollstrecker seiner Bestimmungen durch die willkürlichen Bewegungsorgane. Er ist der Hauptvermittler der Gefühlsbestimmungen, die wir bestimmt in uns erkannt haben."

„Der Tastsinn ist das auf die Bewegungsglieder konzentrierte aktive Gefühl; er ist so der örtliche Sinn der Muskeln, Glieder und Gliedmaßen, wie das passive Gefühl der allgemeine Hautsinn ist, und diese beiden dürfen durchaus nicht miteinander verwechselt werden, wie dies noch fast allgemein geschieht."

„Das Gefühl ist der leidende, objektive Sinn der Aufnahme überhaupt, und als Aufnahmeglieder sind alle übrigen Sinne Gefühl. Nur das Getast ist mehr als sie alle, denn das Getast ist der reine Formsinn!"

„Erinnere ich dazu noch daran, daß der Tastsinn (nicht etwa das Gefühl) hinsichtlich der Raum- und Größenverhältnisse als Lehrer und Gehülfe zugleich das Gehör im Zeitmaße berichtigt, so ist das Getast nicht bloß für sich schon ein überaus wichtiger Sinn, sondern zugleich für alle anderen Sinne von der höchsten Bedeutung; denn der bewegliche Tastsinn ist der Beschützer des Gefühls, der Lehrer und Gehülfe der dynamischen wie der Direktor der chemischen Sinne."

„Das Tasten ist eine vom Willen geleitete Bewegung der Glieder; es ist keine leidende Aufnahme. Das Getast ist der eigentliche Rückenmarkssinn und als solcher lediglich aktiv; es verlangt freie Bewegung auf seine Gebilde aufgetragen, und ein Andrücken auf fremde Körper. Durch diesen Sinn allein erkennt man die harmonischen Eigenschaften: Gestalt, Zusammenhang usw. und jede Verbindung der Raum- und Zeitverhältnisse."

„Der Tastsinn ist der erste Hirnsinn, und wie die Nervenfasern der Bewegung im kleinen Hirn wurzeln, von wo aus die kombinierten Willensbewegungen auf den mechanischen Apparat geleitet werden, so wird die Tastbewegung, und damit der Tastsinn, durch das vom Rückgrat hervorgehende Hinausgreifen und Umspannen zustande gebracht."

„Im Gegensatze des passiven Gefühls der Haut ist das Getast, das tastende Fühlen, der aktive bewegliche Gliedersinn, der den Gegenstand nach Größe und Ortsverhältnissen ausmißt, usw."

Man sieht aus diesen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen Ennemosers: Ohne die freie Bewegung des ganzen Armes sowie jedes Armgliedes, welche allein in der Verschlingung eines Wirbelns oder Spiralsprudelns vollführt werden kann, ist keine Fülle der Betätigung des Tastsinnes denkbar, und dies bringt uns der Grundidee der Klavierberührung als absoluter Kunst immer näher.

Das transzendentale Ziel unserer Kunst besteht eben darin, daß diesen objektiven Tätigkeiten, die vom Geiste selbst ausgehen, für reines Reflexionswirken des Körpers Wege geschaffen werden. Es handelt sich darum, daß die Harmonienströmungen, welche die Seele in sich und in der Welt als subjektive Substantialität empfindet und dem Geiste mitteilt, von demselben in Kunstausdrücke abgespiegelt, als schöpferische Gebilde hervorgebracht werden und so der Gottähnlichkeit des Menschen die Möglichkeit des Ausübens zu seiner Glückseligkeit verschaffen.

Der Tastsinn ist also das auszeichnende Mittel dieses objektiven Gestaltens; und ihn durch die Reflexionsfähigkeit zu entwickeln, damit die Geistesgestalten aus dem Körper hervorquellen können, das ist die Aufgabe der transzendentalen Technik des Klaviermusizierens.

Ennemoser sagt noch: „Je vollkommener also die Reflexionsmittel sind, desto vollkommener werden die Seelentätigkeiten sein. Der Mensch hat die vollkommenste Ausbildung des zentralen Nervensystems deshalb, weil er die größte Menge Reflexionsmittel besitzt. Dadurch werden die zentralen reflektorischen Spiegelflächen außerordentlich vergrößert, damit die Vorstellungsabspiegelungen und Willensbewegungen stattfinden können. Auf diese Weise wird die Seele durch den Willensimpuls in den Stand gesetzt, nicht nur die angeborenen Assoziationsbewegungen des mechanischen Apparats hervorzurufen, sondern auch ihren inneren Vorstellungen gemäß, — freiwillig — künstliche Bewegungen hervorzurufen, die er so und anders leitet, tausendfältig kombiniert."

„Durch diese Einübung in die Bewegung soll der Wille nicht nur sich in den freien Gebrauch der Glieder, sondern auch auf die psychische Wahl einüben, den Bewegungsapparat nach den inneren, bewußten Vorstellungen willkürlich und frei zu

allen möglichen Kunstbewegungen zu gebrauchen. Wie langer Zeit bedarf der Mensch nicht, sich solche künstlerische, kombinierte Bewegungen anzugewöhnen, bis die Glieder dienstfertig gehorchen. Wie Außerordentliches die Geisteskraft vermag, zeigt der Umstand, daß angestrengter Vorsatz Bewegungen verursacht, die nicht durch direkte Willensnerven geleitet werden. Dadurch steht der Mensch in unendlicher Vollkommenheit da. Er hat den freien Willen und vermag seinen Bewegungsapparat auf unendliche Weise zu seinen höheren, geistigen Zwecken zu gebrauchen. Durch diese wunderbare innere Einrichtung ist der unendlichen Entwicklungsfähigkeit seines Geistes das eine Mittel gegeben, und dieses Mittel besteht in dem sehr vollkommen entwickelten regulatorischen Reflexionsapparat der Sinnes- und Bewegungsorgane."

Man sieht, sagte Liszt, daß jede wissenschaftliche Erkenntnis dieses wichtigsten der Menschensinne den höheren, geistigen, kombinierenden, harmonisierenden, also nach Freiheit strebenden Ausdruck in der Kunst als Zweck und Ziel annimmt. Jede Anschlagsart und Art des Fallens, der Handhaltung und Fingerbewegung dagegen ist eine niedere, trennende, geistlose, nichtkombinierende, disharmonisierende, zerstückelnde Tendenz, welche unnatürlich und darum minderwertig ist und gegen die Wissenschaft und Kunst der Freiheit ankämpft.

Sind nun die psychischen, physiologischen und physikalischen Mittel für unsere Transzendentalität vorbereitet, so handelt es sich dann um die Idee, die Vorstellung der Tätigkeit, die der Künstler ausführen will. Ist nun die Kunstbewegung in sich schon eine Harmonie, in jedem Glied sowie im Ganzen eine Entwicklung der Harmonie bis zur Freiheit?

Und hier haben wir vor allem zu sehen nach dem Inhalt der Musikform, ihn zu erkennen als Involutionsfolge von Thema, Phrasen und Motiven. Dann haben wir zu untersuchen, ob eine ähnliche Harmonie in unserem Körper liegt, und das finden wir in Oberarm, Vorderarm und Hand. Dann gilt es, diese beiden in einer Kunstbewegung, einer in sich vollkommenen, abgeschlossenen Harmonie abzuspiegeln als Grund aller Entwicklungen beim besonderen Musizieren. So vollführen wir äußerst

langsam ein Wirbelwirken im Oberarm. Hier hinein legen wir zwei Spiral-Oszillationen des Vorderarms, und daraus entwickeln wir vier oder acht usw. Wirbel der Hand in zykloidalen Bewegungen. Diese Zentren des Wirkens wenden sich alle in einem Spiralsprudel nach innen, etwa wie die stetig fließenden Zentren der Meereswellen.

Ehe wir dann die Kunstseele in Verkehr mit dem Klavier treten lassen, müssen wir sie substantiell in unserem Kämmerlein uns zum bestimmten Besitz als Quelle unserer Glückseligkeit entwickelt haben; denn auf den seelischen Empfindungen, geistigen Vorstellungen und körperlichen Reflexionen eines von dem Willen geleiteten Formenlebens allein beruht unsere künstlerische Individualität sowie unsere Unsterblichkeit. Denn hier ist das transzendentale Reich des Gebetes, das Reich des Gotteswortes, das Ausüben des Logos! Es besteht in einer absolut objektiven Tat, wie Goethe meinte, indem er sagte: „Am Anfang war die Tat." Hier ist jenes transzendentale Reich, wie er sagt, jene

„höheren Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen."

Nun haben wir den harmonischen Keim objektiver Kunsttätigkeit, aus welchem ihre Substantialität ideal, proportionierend entsteht. Aufgefaßt, idealisiert und wesentlich in Einklang mit der Harmonie der Armglieder darf er nicht verloren gehen in der verwirrenden Tastenfolge auf dem Klavier, in all den zufälligen Bedingungen jener äußerlichen Forderungen!

Dieses Festhalten des Ideals des Proportionierens ist ja die Transzendentalität meiner und auch aller echten Kunst, und als Technik entspringt sie der harmonischen Entwicklung des Tastsinns allein. Im Klaviermusizieren wird dies allein auf dem Wege der sich verzweigenden Artikulationen der Sprudelverschlingungen erzielt. Man muß sich hier eben sehr in acht nehmen, die Harmonie des Gebundenseins der Freiheit durch irgend eine Zergliederung zu zerstören. Die gemeine Niedrigkeit des Mechanikverfahrens jeder denkbaren Art des Falls, Schlags ist klar bewiesen, da sie, wie gesagt, keine Immanenz oder Befruchtung der Berührung im wesentlichen Sinne zulassen. Sie alle bedingen eine einzeln gelagerte Achse, wie die Handhaltung usw., und diese Lagerung hebt die allgemeine

Bewegung auf, vernichtet die Immanenz des Ausdrucks, die Ausstrahlung des Einflusses in den betreffenden Zentren, macht also eine Freiheit derselben unmöglich, lokalisiert den Tastsinn, hebt seine eigentliche Funktion, nämlich sich zu orientieren, vollends auf, vernichtet ihn durch das Schlagen und Schwingen überhaupt, weil der aktive Tastsinn von einer allgemeinen freien Bewegung abhängig ist und ein Schlag, Fall oder Wurf ein Fortrücken oder Heranrücken, wie es das Tasten unbedingt verlangt, ausschließt! Und von allen denkbaren Arten, Klavier zu spielen, ist das Werfen der Glieder die roheste und gröbste, denn ein Wurf bricht jede Immanenz oder Fortsetzung der Vereinigung zwischen Geist und Körper ab.

Schon Ennemoser sagt: „Vom Rücken aus strahlen die allgemeinen Bewegungsbahnen und wirken Hand in Hand mit dem Tastsinn, tragen den Arm und die Hand hin und her und rücken sie in ausführlichster Modulierung. Das Wirken des Tastsinns wird ausgesetzt — wenn nicht die notwendigen Bewegungen des Arms und der Hand (um die Noten zu wechseln und Töne zu schaffen) von den Zentralbewegungsbahnen ungestört ausgeübt werden, sodaß der Tastsinn nicht etwa durch jenen mechanischen Dienst sich verwirren lassen muß."

Nur auf Immanenzlinien polarischer Ausströmung durch Reihen mitteilender, wirbelwirkender Zentren gelangt der Tastsinn zu seinem vollen Wirken. Dieses alles ist nur mittels meiner Quellenkunst hervorzubringen, indem auf die Kurbelfläche in einem jeden Gelenk des Armes eine Energie sich ergießt. Allein bei diesen, meinen frei sprudelnden Zentren ist so ein freies Energiewirken zu erwarten.

Die eigenste Würde, welche der Menschengestalt verliehen ist, liegt doch in dem polarischen, längsachsigen Moment, wo der Mensch aufrecht stehend den wunderbaren Arm aufwärts streckt — von allen Mechanismen der Natur der freieste. Dieses Aufrechterhaltenkönnen, dieses Frei-Herausstreckende, welches eine höhere Geistesfreiheit kennzeichnet, verlangt, um den Forderungen der viereckigen Taste zu genügen, die verschlingende Undulierung der Kraftäußerung und wird so zum Typus höchsten Formwirkens und höchster Willensfreiheit, wobei dann natürlich die Tastatur des Klaviers erheblich höher, schließlich bis zur Schulterhöhe, vor uns liegen müßte.

Der Weg der höheren Kunst, der Weg der Freiheit, geht immer mit dem Lebensweg nach den Kurvenbewegungssystemen jedes Lebensorganismus der Natur zusammen.

Dem toten, unzusammenhängenden Hammerwerkzeug des Klaviers muß der Kontrast einer ununterbrochenen Organisierung der Bewegung entgegengesetzt werden, welche die lebende Seele einer musikalischen Ursache in sich birgt, die harmonisch frei im Schaffen und Erhalten von lebensähnlichen Tonwirkungen unaufhörlich, ja, wie das ewige Leben selbst arbeitet.

Diese lebensähnliche Kunst eines Wirbelsystems, in den eigenen Kontrasten und Kombinationen frei moderierend, pflegt die Entwicklung des Mittels des Evolutionsausdrucks, welcher dem Menschenkörper eigen ist, und schafft auf diesem Wege den Grund zur Transzendentalitäts-Äußerung, welche im Geiste des höchsten Menschenwillens als harmonische Entwicklung liegt.

Man darf sich nie zu denken erlauben, daß man die Tasten schlagen darf, weil die Klavierwerkzeuge hebeln und hämmern; das wäre kein künstlerisches Entgegenkommen! Denn die Kunst fängt mit Gegensätzen an, deren Mannigfaltigkeit vereinheitlicht werden muß; aber deshalb hämmern, weil die Taste die Saite mit einem Hammer schlägt, das hieße keinen Kontrast schaffen, und wäre darum das denkbar unkünstlerischste Verfahren!

Das höhere und ästhetische, weil allseitige Entgegenkommen der Harmonieleistung hängt von der Vereinigung vielseitiger Kontraste ab. Soll also unsere Kunst etwas Hohes und Freies werden und sein, soll die Freiheit unseres Tuns die Seelenfülle musikalischen Sehnens, musikalischer Sequenz verkörpern, so darf sie niemals zu der Roheit und Unabhängigkeit von geraden und vereinzelten Bewegungen erniedrigt werden.

Die Bewegung von des Pianisten künstlerischem Entgegenkommen muß in sich frei, eine Wirbelproportionierung sein; sie muß als Kunstbewegung ein unendliches, allseitiges Formvermögen in sich walten lassen; dies ist allein denkbar, wenn durch die Wirbelartikulierungen der vielen Gelenke den Forderungen der Tasten und zugleich der Forderung, die ideale Form der Kunstquelle festzuhalten, Genüge geleistet wird.

Jener höhere Weg alles Lebens, der Weg der Evolution, der Varietät und der Konstraste, ist der Weg der Harmonisierung

verschiedener, gleichzeitig ununterbrochen arbeitender Wirbelbewegungen.

Dem einfachen, nicht zusammenhängenden, geradlinigen Hammerwerk der Tasten muß man das Produkt eines harmonischen Systems zykloidierender Bewegungen entgegenbringen, welches in den Rhythmenmischungen des Musizierens aufgeht.

Wie der bogenführende Arm des Geigers im Oberarm, Unterarm und in der Hand den harmonischen Lebensstreit dem Wesen nach schafft, indem er zu den verhältnismäßig gelagerten Saiten des Bogens und der Geige einen Gegensatz in die kontinuierliche Bewegung seiner Bogenführung bringt und bei dem bogenführenden Arm kein Fingerschlagen anwenden kann, so wird jeder Pianist, wenn er nur der inneren heiligen Seelenstimme seines eigenen Wesens sowie seinem gesunden Menschenverstand folgt, herausfühlen und erkennen, daß nur ein frei und harmonisch organisiertes Wirbelsystem unter den Gliedern des Arms des Pianisten eine kontinuierliche, komplizierende Bewegungsanwendung auf die Tonleiter und Tastenfolge leisten und damit die ästhetischen Harmoniekontraste schaffen kann, und dabei jede Fingerbewegung, jeden Anschlag, jedes Fallen oder Gewichtswirken unmöglich macht, denn Trennungselemente sind zur Genüge in dem Klavier selbst und im Bau der Hand mit ihren Fingern, die sich obendrein spreizen lassen, also die Handmasse spalten, vorhanden, sodaß man nicht noch versuchen sollte, solche Trennungen, wie Schwingen, Schlagen, Fallen usw. noch hinzuzufügen.

Alles Leben, jede Vibration, jeder Rhythmus beruht doch auf dem Gegensatz, und auch jede Kunstäußerung, falls sie beträchtlich hoch, harmonisch, frei, schön ist, stammt eben daher, und so wird jeder Pianist bei echt künstlerischem Wollen in seiner Kunst sein Leben daran setzen, diesen lebendigen, allseitig ästhetischen Gegensatz und das harmonische Hinzukommen eines organisierenden Kontrastes zu den unabhängigen, toten Reihen und dem Gang der Tasten und ihrer Art des Schlags, Falls oder Wurfs zu schaffen und im Wirken zu erhalten. Ein solcher harmonienfließender Kontrast zum Klavier selbst ist alleinige Quelle aller echten, lebensähnlichen Kunsttätigkeit des Klaviermusizierens, weil er Prinzip jedes geistigen, empfindenden, physiologischen und physikalischen Lebens ist, weil jede Be-

stimmung der Vollkommenheit als Insichsein dem unegalen Zahlengeist jeder Differenzierung und Individualisierung entspringt — eben dem Wesen des Andersseins der Proportionierung und der Mischung ihrer Gegensätze.

Du wirst merken, daß jede Berührung, jede liberale Äußerung eine Mischung, eine Führung, eine Modulierung unter unseren Gliedern erzeugt. Uns zu bewegen, uns auszudrücken, zu fühlen oder zu denken sind wir ohne eine Harmonie unserer Kräfte nicht imstande, und dieser Mischungsvorgang oder das Legatospiel unserer Seele mit unserem äußeren Wesen sollte uns ein Beipiel für unser Vorgehen im Klavierspiel schaffen.

Jede Empfindung, Erregung, jedes Gefühl entspringt der Komplizierung und Zusammensetzung mehrerer Bewegungen in der Seelenäußerung, denn die Seele ist nicht imstande, sich jemals einfach und unvermischt zu äußern, und dies ist das Prinzip des künstlerischen Musizierens, das zur Vollkommenheit geführt wird, indem die Zahlenharmonie die Kräfte des Künstlers durchwebt.

Dies ist Bedingung jedes Legatospiels, denn allein auf der Basis von Bewegungskomplexen, wo primäre auf sekundäre Bewegungen gleichzeitig hinarbeiten sowie zusammen auf den fließenden Ausdruckspunkt hinstreben, kann eine Energie eine andere stets ergänzen und den Bewegungsfond so unerschöpft bewahren. Für diese Harmoniebewegung scheint ja Gelegenheit gegeben beim Geigenspiel, wo alle Glieder des bogenführenden Armes sich stets bewegen müssen, wenn auch dies niemals eine freie Harmoniebewegung werden kann, weil kein Armglied dabei wirbeln kann; dem Pianisten wird eine Harmoniebewegung durch jede denkbare Fall- und Anschlagsart unmöglich gemacht.

Diese motivierende Tendenz der seelischen Äußerung kann nur aus wirbelnden, frei-artikulierenden Gelenken hervorgehen, und je mehr die Hand im Handgelenk frei-sprudelnd, als länglich modifiziertes Ei oder Ellipsoide auf Sprossenenden rollend, Äußerung in die Tasten hinein sich verschafft, desto weniger können die Finger sich bewegen, desto weniger kann ein Anschlag, ein Fallen, ein Werfen stattfinden, desto mehr nähern wir uns einer evolutionsmäßigen und harmonieenthaltenden Berührungsweise.

Das Wirbeln oder Sprudeln in Hand-, Ellenbogen- und Schulter-Gelenken als Quellenreihen mischt die Arbeitsfolgen und schließt immer mehr und mehr jede mögliche Schlagtätigkeit und jedes vereinzelte Gliederwirken aus. Genau in dem Grade, in welchem sich diese Sprudelzentren realisieren, wird die Schmelzung des Legatos vollbracht!

Das Heil der Kunst liegt also in diesem Seelenstil des Modulierenden, Führenden und Schmelzenden der arbeitenden Bewegungen innerhalb der Längsachse der Arbeitsbahn von innen heraus, und alle ihre Eigenschaften gehen da hinaus, jede mögliche Desorganisierung zu verbannen — denn das Leben hält immer den Tod fern.

So erkennen wir immer besser den Weg der Evolution, welcher allein für den Geist der Transzendentalität des Klavierspiels den Grund schaffen kann. Nur dadurch, daß wir zwei, drei oder vier gleichzeitig verschiedenartig arbeitende Wirbelbewegungen mischen, können wir eine Organisation zustande bringen! Nur indem mehrere proportionale Bewegungen zusammenarbeiten, eine aus der anderen herausrollend, kann Harmonie geschaffen werden. Jedes Atom solcher komplizierenden Arbeit, als Harmonien durch die Gliedmaßen des Menschen fließend, muß in längsachsiger Weise ausströmen. Jeder denkbare Anschlag, Fall oder einfaches Schwingen aber vernichtet wegen der Winkel, der fixierten Zentren und der Massentrennung, die sie bedingt, alle Hoffnung auf das Wirken eines längsachsigen Flusses der Harmonienäußerung.

So höre doch auf die heilige Stimme deines Innern, und der Genius der Menschenseele wird dir diesen Weg der Evolution offenbaren. Du wirst sagen: Ja, ja, jetzt sehe ich die Evolutionslinie des geringsten Widerstandes von innen heraus, welche den ausströmenden Ausdruck in einem Wirbel oder Spiralsprudel des Oberarms, in zwei des Unterarms, vier der Hand kurvierend kompliziert; und all dieser Harmoniestreit muß durch die sprudelnde Hand und die als Sprossenenden dienenden Finger eine Mitteilung auf das Klavier entwickeln; dabei können die Finger niemals bloß selbstbewegt sein, dabei kann niemals ein Anschlag oder Fall oder Massenwurf stattfinden!

So wird der Weg der harmonischen Mitteilung, wo Kräfte

von innen heraus drängen, sich Ausdruck schaffen wollen mittels intimster komponierender Wirkens-Veränderungen, als Berührungsharmonie verwirklicht. Größere Kräfte, wie die Schulterblatt-Impulse, drängen auf den Oberarm; der Spiralimpuls des Oberarms drängt auf den Unterarm und zweigt sich darin ab, um sich einen vielseitigeren Ausweg zu schaffen; der Vorderarm pulsiert und rotiert und wirbelt die Hand, um seinen erhaltenen und von ihm selbst vermehrten Bewegungsfond weiter auszustrahlen; die Hand, mit dem Sprudelguß schon vom Vorderarm, Oberarm und den Schulterkräften herausgedrängt, wirbelt mit diesem Fluß und dieser Fülle, dieser überwuchernden Blüte und Anmut der Seelenäußerung über die Tasten in ununterbrochener Mitteilung dieser Harmoniewelt dahin, welche als Abspiegelung die Tonwirkungen der dreieinigenden Ausrollungen der Klassizitätsfolge — Motive aus der Phrase und diese aus der Periode — schafft.

Je mehr die Seele zum Ausdruck kommt, je mehr die inneren Glieder zur Äußerung drängen und zur Arbeit gelangen, desto weniger können die kleineren, nach außen liegenden Teile sich für selbständige Bewegung Raum schaffen; und so ist der Grad des Seelenausdrucks im Klavierspiel ganz und gar modifiziert durch das Maß, in welchem die größeren Teile herrschen und die kleineren, wie Hände und Finger, nur dienend mitteilen.

Alles dies, der von innen herausdrängende Ausdruck der Seele als Harmonie, wo Verhältnisabwandlungen in vielseitigster Proportion stattfinden und ununterbrochen fortgeführt werden, läßt keinem Glied, weder den Fingern noch der Hand, noch dem Arm die Möglichkeit irgend welches zergliedernden Wirkens, welches jedes Ineinanderarbeiten überhaupt verbietet.

Bei den Armgliedern ist die Linie des Längsachsigen, Polarischen, Spiralundulierenden die angewiesene Bahn, den Ausdruck mitzuteilen, falls irgend Anspruch auf harmonische Freiheit des Wirkens erhoben wird. Der Ausdruck dieser Reichhaltigkeit und Fülle, dieser blühenden Seele der Energien, linear arbeitend d u r c h das d u r c h seine Sprossenenden sprudelnde Sphäroid, d u r c h die durch ihre sich nicht bewegenden Finger wirbelnde Hand, ist schon von den Alten symbolisiert worden in dem Szepter des Jupiter, der als Gott des Ausdrucks ein radsprossenes Sphäroid in der Hand hält als Abbild seiner Macht.

Die höchste Freiheit in einem Mechanismus dürfte allein Ausdruck finden in einem allseitigen Wirbeln einer Sphäroidenreihe oder Ellipsoidenkette auf Verzweigungen von Sprossenenden, was so die Integrität eines Bewegungssystems als Ganzes bewahrt.

In der ganzen Welt der Mechanik, unter allen Systemen der Physik dürfte ein komplizierteres Beispiel des arbeitenden Ausdrucks kaum vorhanden sein als gerade in einem solchen freien Harmoniewirken, wie dem transzendentalen Klavierspiel. Es ist unmöglich, falls die Armglieder und besonders die Finger nicht in die gemeinsame Bewegung der Hand und des Armes und der ganzen Harmonie eingeschlossen mitgehen und nicht individuell, unabhängig sich den Tasten nähern oder sich von ihnen entfernen.

Da die Finger schon voneinander isoliert an der Hand stehen, entsprechen sie den getrennten Klaviertasten schon ganz genügend, und sie dürfen nur als lebendige Sprossen eines allseitig wirbelnden, polarisch ausgedehnten Rades behandelt werden, auf dem die sonnensystemartige Harmonie der inneren Gliederartikulierungen ihre Mündung findet.

Um das komplexe Bewegungsprodukt des Harmoniestreites unter den höheren Gliedern ganz dem Instrument übermitteln, von den kombinierten Wirbelzentren, Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenken, die Kraftkonzentrierungen und ihre Vereinigung treu und unzerstückelt aufnehmen und den Tasten zum Tonwirken übertragen zu können, muß die Hand als freies Ganzes bewahrt bleiben, die Finger müssen dabei elastisch strahlend und rückwirkend, aber nicht in sich unabhängig beweglich, wie Radsprossen eines organischen, hochharmonisch freien Ballrades fungieren, ein unendlich fügsames und entwickeltes Jupiter-Szepter.

Ja, und dann wird deine Seele dich auch die Evolutionslinie höchster Zugkraft von außen nach innen, von der Peripherie zu dem Zentrum wahrnehmen lassen, welche, während der Finger an der Taste hängt, die Hand, den Vorderarm und zuletzt den Oberarm nach innen spiralisiert, von einer Taste zur anderen, von einem elastisch widerstehenden Finger zum anderen zieht und wirbelt.

Das Produkt der Spirale dieser Rückwirkung bildet ein Moment der Schwungkraft als Ergänzung zu dem Wirken eines lebendigen, harmonisch freien Mechanismus; eine Ergänzung, die stets vervielfältigt und kompliziert wird durch die gegensätzlichen, nach Zahlenharmonien geschehenden, nach außen hinströmenden Spiralisierungen der Glieder.

Und so wird dein Geist die unendlichen Mittel zur harmonischen Freiheit dieser größten Menschenkunst immer mehr erkennen.

Wie ich meinen Finger auf der Taste halte und aus diesem Naturgewebe der Artikulationen und Kurbelwendungen eine „Harmonie des Bogens" vom Sonnengeflecht, Solarplexus, und Rückgrat bis zu dem Handballen und den Fingerenden sich entwickeln lasse, so weht eine Stimmung der Gebundenheit, der Freiheit als Harmoniesehnen der Seele durch alle meine Glieder und offenbart sich in diesem ausdrückenden und einziehenden Wechselwirken als Ureigenschaft alles Werdens und Seins der Natur. Hierin schaue ich nun mit ehrfurchtsvollem Erkennen das Feld, welches darauf wartet, daß mein Wille die Proportionierungen und Formfreiheiten des Idealisierens und Individualisierens der Transzendentalität, meine Seelenregungen als Schöpfer, als Gott, als Künstler in diese lebensprühende Strudelwelt hineinlegt; und aus dieser inneren, verborgenen Quelle des Kunstlebens strahlt der dreieinigende Harmoniegeist aller Schönheit hervor.

Wahrlich, damit ist doch hier eine unendliche Welt von Kunstmitteln zur Freiheit einheitlichen Musizierens gegeben, welche dem Pianisten die Macht verleiht, seine Seelenäußerung, seine Kunsttätigkeit zu universalisieren und als Künstler so mittels einer spekulativen Kunstleistung in Körper, Geist und Seele sich über jede sonstige Bildungsstufe zu erheben.

Die Philosophen und Naturforscher meinen, daß, falls ein Atom von der Weltenharmonie verloren ginge oder sich unabhängig machte, das ganze Universum zunichte werden würde; und Christus sagt, jedes Haar deines Hauptes hat vor Gott seinen Wert. So ist es auch mit dieser unendlichen Weltenharmonie der Kunstmittel, welche dem Willen des transzendentalen Pianisten zu Gebote steht — jede noch so geringe Unabhängigkeit der Glieder vernichtet die ganze Einheit, Frei-

heit und Schönheit dieser Kunstmittel; denn bei ihnen ist nur das Gebundene frei.

Dies ist, mein Exzelsior, der Geist des Gedankens, der uns leiten muß, wenn wir unsere Kunst als absolute Wahrheit und Harmonie erfassen wollen.

Die unbegrenzte Einheit unserer Natur und das Ausströmen der Seele muß zuerst betrachtet werden; die Harmonieform, welche der Keim alles geistigen Lebens ist, muß mittels dieser freien Spiralisierungen wirbelnder Impulse hineingelegt werden, sodaß das Empfindungsleben und der freie Wille auch zum vollen Ausdruck kommen können.

Jeglicher Klavierunterricht jedoch hat eine ganz entgegengesetzte Richtung eingeschlagen. Er hat die Bedürfnisse der Seele absolut nicht berücksichtigt, vielmehr ist er vor dem toten Instrument auf die Kniee gefallen und geradeswegs dazu übergegangen, allerlei Fingerfertigkeiten auszuführen, nur aus dem Grunde, weil die Tasten Hammerwerkzeuge sind. Deshalb begannen sie mit dieser äußerlichen Unnatürlichkeit der Hebeltätigkeiten und Zerstücklungsbewegungen; nur ich allein habe bis jetzt einen anderen Weg gefunden.

Du siehst, sagte Liszt, das waren keine wahren Pianisten, weil ihre ganze Kunst nur durch diese Furcht vor dem Instrument bedingt war, nämlich nur ja den Ton „richtig“ und den richtigen Ton zur richtigen Zeit anzuschlagen. Diese Furcht zwang alle Schüler, die Tasten zu schlagen; jeder Anschlag, Fall oder Wurf muß ein äußerlicher Vorgang sein, weil er eine einfache, ja eine vereinzelte Hebeltätigkeit ausführt.

Es konnte kein Impulsspiel sein, weil die Hebelachsen dabei fixiert sein mußten; weil die Gelenke, die eigentlich nur Einigungsfunktionen vollziehen sollten, gerade durch den Schlagprozeß und die „Fixenaxen“ zu zergliedernden, also zu nichteinigenden Vorgängen verwandt wurden.

Wie konnte die Seele mittels solch seelenvernichtender Gewohnheiten zum Ausdruck gebracht werden! Es konnten keine wahren Pianisten aufkommen wegen dieses äußerlichen Unsinns, der sich auf Fingerübungen und unabhängige Gliederbewegungen gründete — alledem lag eine Zerstücklung des

Körpers zugrunde; es entfremdete ihm Geist und Seele. Darum konnten keine wahren Pianisten sich entwickeln, weil die Schüler nicht auf die innere, leise Stimme der Seele hörten, sie nie aus der primordialen Quelle ihres göttlichen Sehnens hervorströmen lassen konnten, diese kühlende Strömung des Lebensflusses. Ach! ehe dieses demütige Lauschen einen Augenblick reinen Klavierspiels gebären kann, muß im Geiste schon ein Universum von Wissen und Können liegen! Das konnte aber nie der Fall sein, weil kein Wissen da war. Jetzt aber ist es möglich; denn ich habe die Klassizität im Klavierspiel geschaffen; ich habe der Welt die Kenntnis von einer freien, harmonischen Kunsttätigkeit gegeben, die zusammenfällt mit jener universellen Wissenschaft, die dem menschlichen Organismus alle Hindernisse wegnimmt und die Quelle jungfräulicher Schönheit hervorspringen läßt, um die Musikformen auf die Tasten und in das lauschende Ohr ausströmen zu lassen und die Seele in ihrem Glauben an die Unsterblichkeit zu bestärken.

Das Geheimnis von all diesem liegt in der Wissenschaft und Kunst harmonischer Berührung! Es besteht nur darin, das Harmonieprinzip in die Berührung als eine Themaberührung, als die Basis des Periodenvortrages hineinzulegen. Ich meine damit nicht eine Berührung, die für den einzelnen Ton berechnet ist sondern vielmehr für das ganze Thema. Die Oberarmberührung in einem Thema moduliert ununterbrochen alles, was aus den vier Takten hervorgeht; die Vorderarmberührung modifiziert jede Kola — jede zweitaktige Form —; die Handberührung gestaltet jedes Motiv. Es darf nicht die geringste Fingerbewegung da sein, denn sonst kann sich kein Impulsleben entfalten, keine Harmonie in der Berührung sich verkörpern. Da die Fingerbewegung einer isolierten Wurzel entspringt (dem Knöchelgelenk), kann sie sich nicht ausdrücken ohne Isolierung, ohne Zerstücklung, ohne Vernichtung der harmonischen Verbindungen, welche durch die höheren Glieder hergestellt werden. Es kann keine harmonische Berührung entstehen, bis alle Gelenke in Torsion, in Drehen, in Wirbeln artikulieren, um dadurch alle Energien, die hinter jedem Gelenk mehr nach innen durch den Spiralimpuls geschaffen werden, nach außen zu tragen.

Die sogenannten „Liszt-Schüler“ kannst du leicht daran

erkennen, daß sie zu nah und zu hoch am Klavier sitzen, sodaß sie mit einfacher Hebeltätigkeit im Ellenbogen und Knöchelgelenk schlagen müssen. Sie können den Arm nicht wirbeln lassen, sie können den Arm nicht mit dem Schulterblatt pulsieren lassen, weil sie keine annähernd längslinige Achse vom Schulterblatt bis zu den Tasten schaffen. Das kann nur bei einem mehr oder weniger vollkommen ausgestreckten Arm geschehen.

Das Belustigende ist ja daran, daß sie von alledem nichts wissen werden. Sie bemerkten nie an mir, daß ich so niedrig und weit vom Klavier weg saß. Denn ich bin kleiner und mein Oberarm ist länger und kräftiger wie bei den meisten andern. Du kannst erkennen, ob ein Pianist das Geheimnis meiner Freiheit und meiner Berührung entdeckt hat, indem du untersuchst, ob er den Ellenbogen krümmt oder nicht. Aber auch wenn er es nicht tut, kann man sich täuschen. Er kann nämlich höher sitzen, sodaß der Arm doch verlängert und gestreckt erscheint und es auch wirklich ist. Doch daraus entsteht ein noch viel größeres Übel: denn jetzt entstehen in den Schultern und zwischen Tastenflächen und Armlängen noch viel hoffnungslosere Winkel, und eine annähernde Horizontallinie von der Schulter bis zu den Fingerspitzen ist noch unmöglicher gemacht. Die Ursache dieses Übels ist das Hochsitzen. Das Zuhoch- und Zunahe-Sitzen am Klavier ruft eine Reihe von mechanischen Hindernissen hervor, eben weil es eine Kette von Winkeln bedingt. Bis jetzt habe ich noch keinen Menschen richtig vor dem Klavier sitzen sehen. Von Schönheit ist dabei keine Rede, denn als absolute Tätigkeit läßt sie keinen Winkel oder isolierten Punkt, wie eine Hebelachse, zu.

Viele der Pianisten, welche zu mir kommen, sind ganz versessen darauf, daß ich sie öffentlich als meine Schüler anerkenne. Aber sie können nimmer über diese Anschlagsgewohnheiten, diesen Winkel im Ellenbogen und die einfachen Hebeltätigkeiten hinwegkommen. So wirst du sehen, daß sie Lisztprogramme spielen und darauf sehr stolz sind, obwohl sie sie in geschäftsmäßiger Eile herunterzuspielen wissen, sodaß es einen handwerksmäßigen Eindruck macht. Für solche Pianisten gibt es keine Hoffnung mehr; denn sie müssen sterben und wieder geboren werden, bevor sie, wie Schiller sagt, den Stoff

durch die Form vertilgen, die Bewegung mit der Idee gestalten. Das alles muß ich mir immerzu gefallen lassen, aber es freut mich nicht. Man muß jeden, der des Weges kommt, gastfreundlich um Gotteslohn aufnehmen; das weißt du. Ich kann aber meine Aufmerksamkeit nicht darauf lenken, die Schmetterlinge aus dem Blumengarten zu vertreiben! Wenn du jedoch einmal diese Wahrheit einer absoluten Berührung getreulich veröffentlicht hast, dann werden hoffentlich viele berühmte Pianisten sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen, indem sie sich hinter den Emblemen ihrer Ehren verstecken.

Vom Rücken bis zu den Fingerenden wirbelnd zu undulieren, keine Winkel, keine Hebel-Anschlagstätigkeiten, keine fixierten Achsen aufkommen zu lassen — ach, diese großartige, edle Aufgabe, das versichere ich dir, wird keiner von ihnen übernehmen. Unter dreißig Jahren wird es keiner lernen, falls er schon zehn Jahre lang in der gewöhnlichen Weise Fingerbewegungen gemacht hat. Denn für jede Minute, die man Fingerbewegung macht, bedarf es einer monatelangen, intelligenten Bemühung, diese unnatürliche, unmusikalische Gewohnheit wieder auszurotten. Und zehn, zwanzig oder dreißig Jahre damit zuzubringen, nur um die reine Berührung, diese absolute harmonische Basis aesthetischer Tätigkeit höchster Kunst, sich anzueignen, das übersteigt das rein menschliche Wollen, und allein die wunderbare, geheimnisvolle Gnade Gottes wird jemals einen Menschen durch solch einen lebenslangen Kampf um die Wahrheit führen.

Wenn man natürlich mit den Kindern richtig anfängt und ihnen nie und nimmer erlaubt, die Finger zu bewegen oder die Tasten zu verlassen, sie vielmehr anhält, die Impulse aus allen Gelenken auf das Klavier hin sprudeln zu lassen, sodaß man mit e i n e m Impuls stets in Reihenfolge mehrere Tasten berührt, — dann wird keine Zeit verloren gehen, dann wird nichts umzulernen sein, dann könnten sich einmal künstlerische Pianisten entwickeln.

Doch es wird noch viele Menschenalter dauern, ehe die Kinder einen solchen Lehrer finden können, der die Berührung zu einer Wissenschaft eines harmonischen Ineinanderwirkens der Armglieder erheben wird.

Das Ziel aller Religion, edlen Bildung und alles edlen Lebens

ist: unser Sehnen, unsere Wünsche und Tätigkeiten und unseren Willen zu harmonisieren, sodaß sie dadurch in bewußtem Einklang mit Gott, der Alleinheit, betätigt werden. Aber das Erste, was sie das Kind auf dem Klavier lehren, ist, sein Sehnen, seine Tätigkeit durch diese Zergliederungen zu disharmonisieren; denn Finger und Hände vom Klavier, von den Tasten wegheben und so die Verbindung zwischen ihnen unterbrechen lassen, das heißt von vornherein alle Hoffnung auf harmonische Entwicklung der Berührung nehmen. Ein Ineinanderwirken unter den Gliedern kann durch solche von außen hergeholte Unterbrechung der Berührung, also durch solche zergliedernde Tätigkeit nicht aufkommen; aber dessen ungeachtet hat jeder Klavierspieler, seitdem diese Kunst entstand, jeder Schüler, der jemals das Klavier berührte, diese äußerst unnatürlichen, der Kunst widerstrebenden Gewohnheiten angenommen und mit irgend einer Art Fingerspiel auf das Klavier nach dieser widersinnigen Pseudokunst des Zergliederns losgeklopft.

So ist das ganze Wesen des Harmonisierens, die Seele und der Geist der Religion, der ganze Inhalt von Christi Liebessehnen, Eins zu sein mit den Menschen und mit Gott, (sein immerwährendes Gebet nach Einheit), so ist dieses Element der Einigung, welches das einzige, edle Motiv für den menschlichen Willen und die menschliche Tätigkeit ist, durch jede Fingerübung, jeden Anschlag, jedes Auffallen und jedes Verlassen der Tasten mittels unabhängiger Gliederbewegungen unterdrückt worden! Und doch verdient jeder Professeur du Piano sein tägliches Brot damit, dem Geist und dem Willen seiner Schüler diese Erniedrigung einzuflößen.

Von allen Richtungen kommen Pianisten herbei und bezahlen fabelhafte Summen, um ganz geringfügige Unterschiede zwischen diesen Arten der Zergliederung zu lernen. Ja, sie suchen einander auszustechen in dem Bestreben, diese verwerflichen Tätigkeiten des Disharmonisierens sich möglichst vollkommen anzueignen. Tag und Nacht streben sie und beten sogar zu Gott, um eine Vervollkommnung solcher Technik, die doch nur die Fähigkeit ist, mit ihren Gliedern zu zergliedern, in ihrer eigenen Seele solche Gottlosigkeit zu fördern, dem Geist der Schönheit in der Kunst und in der Natur entgegenzuwirken;

und doch gehen sie stolz aufrecht die Straße entlang und behaupten, daß sie noch menschliches Wesen fördern.

Ja, es gibt in Deutschland, es gibt überhaupt in der Welt kein Gesetz gegen diesen schädlichen Zergliederungstrieb — in der Tat, der Pianist selbst, das Publikum und seine Lehrer halten es ja für eine erhabene Sache, wenn sie mit der Luft kämpfen und dabei im Musikstück und am Klavier ihren Platz behaupten können.

Das ist ihr ganzer Begriff von der Harmonie, sagte Liszt, er gehört ganz in die Gattung von Störungen und Zufällen, wie die Erdbeben, Blitze und Sternschnuppen es sind. Es kann nichts Unsinnigeres und Entwürdigenderes von den Menschen erdacht werden, als diese völlig unmusikalische, mechanisch einseitige und künstlerisch wertlose Übung, wie die sogenannten Fingerübungen und all diese einfachen Hebeltätigkeiten der Pianisten!

Das Niedrige des Betrugs und des sinnlosen Sinnens, mit dem diese Professeurs du Piano ihre Anhänger von Harmonie, Wahrheit und echter Ästhetik ablenken und die Brauchbarkeit der Fingerbewegung behaupten, das wird so lange dauern, als es oberflächliche Geister unter den Menschen gibt. Es ist gerade so, wie Aristoteles sagt: das Pseudo-Klassische, das Falsche, das Pretentiöse in der Kunst wird sich immer in der Gunst des Publikums erhalten, weil Halbwissen dem halbgebildeten Menschen genügt; und alle Menschen sind doch nicht Götter.

Du siehst, fuhr Liszt fort, Diamanten können nachgeahmt werden, sodaß sogar viele der sichersten Kenner sich täuschen lassen. So ist es mit dem Klavierspiel. Der begabte Pianist läßt infolge des inneren Impulses seiner Natur das Zentral-Nervensystem in einer allgemeinen Berührung sich ausdrücken, täuscht so sich und das Publikum und fährt ruhig fort mit Fingerbewegungen, die kaum modifiziert sind. Weder Pianist noch Publikum erkennen das Falsche, da keiner von ihnen weiß, daß der harmonische Inhalt der Berührung fehlt, daß der Umriß keinen freien Inhalt hat, daß der Umriß sogar in Widerspruch mit den Hammer- und Zergliederungs-Tendenzen steht.

So erkennt das Publikum auch in meinem Spiel nicht all

jene feinen Entwicklungen, mit welchen mein dreißigjähriges Ringen nach ästhetischer Tätigkeit mein Spiel moderiert und mich in den Stand gesetzt hat, meine Seele absolut frei auszudrücken, ohne jemals im geringsten zu schlagen oder irgend einen unschönen Ton hervorzubringen. In der Tat, das Publikum sagt jetzt: „Es klingt so zahm, so leidenschaftslos, dieses Spiel vom Liszt; nun, er ist ja auch Großpapa geworden." Doch applaudieren sie alle noch; denn ich habe ja den Namen, und vor allem, ich rühre ihre Seelen, weil meine Berührung eine bewußte Seele hat, jetzt um so mehr, da diese Jahre des ästhetischen Strebens mir eine absolute Wissenschaft und Kunst verliehen haben — denn in meiner ganzen Betätigung ist harmonische Entwicklung, es ist keine Spur von Oberflächlichkeit, vom Hokus-Pokus der hebelnden, hämmernden, fallenden Art zu finden.

So siehst du, daß des Künstlers Leben immer ein Christusleben ist. Je näher er der absoluten Wahrheit der Schönheit kommt, je unmittelbarer er mit der Seele der Harmonie wirkt und sich so Gott nähert und mit ihm verkehrt, desto mehr entfernt er sich von der Masse der Alltagsmenschen und -Theorien, und desto eher ist das Publikum bereit, ihn zu kreuzigen und ihn mit Füßen zu treten.

Auch noch in anderer Hinsicht macht das Publikum das Leben des wahren Künstlers zu einem Leidenswege.

Die Wahrheit der Harmonie ist ihnen niemals unbedingtes Gebot, niemals selbstverständlich und absolut für sie auch im Reiche der Tat. Wie ich schon vorher sagte: ein Komponist, der nicht in Tonalität, Tonart oder harmonische Sequenz gerät oder auf sie hinzielt, ist unmöglich; umgekehrt dagegen ist ein Klavierspieler, der den Geist solcher Tonalität, Tonart oder harmonischen Sequenz in seiner Technik ausdrückt, für das heutige Publikum unmöglich! Kann es wohl einen größeren Widerspruch geben? Ist jemals eine Kunstwelt in einem solchen Irrtum befangen gewesen?

Diesem blinden Publikum ist die Proportionalität harmonischer Entwicklung in der Technik sowie im Tempo unverständlich.

Die Wahrheit der Harmonie ist ihnen nie wahr genug, ausgenommen dann, wenn sie gleichsam ein Wink mit einem

Zaunpfahl ist. Die Prime, Terz, Quinte und Oktave nennt man eine Harmonie, das ist ja auch Anfang und Ende, der herrschende Geist des Komponierens. Daß dies das Wahre, Gute, Schöne des Komponierens ist, das geben sie alle zu, eben, weil sie es vernünftiger Weise müssen; aber zu sagen, daß dieselbe proportionierende Wahrheit auch für die Technik und das Tempo gelten soll, daß eben dieses ewige Licht des Lebens die Kunsttätigkeit zu schaffen hat — nein, das liegt ihnen zu hoch! Solch eine Religion, solch einen Himmel des bewußten Schaffens wollen sie nicht annehmen.

So hängen sie sich ein Metronom an die Ohren, schließen ihre Vernunft in einen eisernen Kasten und legen das Portemonnaie oben darauf; dann setzen sie sich vor dem Klavier zu ihren technischen Übungen, zu ihren Zergliederungs-Stunden nieder, die sie, wie sie aber nicht wissen, niemals für einen musikalischen Ausdruck gebrauchen können.

Nein, die Wahrheit in diesem Reiche der harmonischen Tätigkeit wird im allgemeinen nie von den Menschen befolgt werden, denn sonst verschwänden alle Sünden und alle Übel und die Erde würde zu einem Himmel, und so endlich das Himmelreich verwirklicht, das, wie Christus sagt, im Menschen selber liegt und aus dem das Gute hervorgeht. Hier möchte ich dir eine Stelle aus Schiller vorlesen, in der der Dichter vortrefflich die Zustände beschreibt, gegen die jeder Künstler ankämpfen muß:

„Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen. — — Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt... Dieses Werkzeug ist die schöne Kunsttätigkeit. Der Künstler ist zwar Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. (Wie bei jeder einfachen Symmetrie und Gleichmäßigkeit, welche in Technik und Tempo Mode des Jahrhunderts bleibt, nur ein zergliedernder, formvernichtender Wille entspringt.) Die Form muß der Künstler von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten."

„Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen (Anschlagsarten und Metronomenspiel)? Wenn er ihr Urteil verachtet! Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetze, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis ... er aber strebe, aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Taten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit. Aber nicht jedem, dem dieses Ideal in der Seele glüht, wurde die schöpferische Ruhe und der große, geduldige Sinn verliehen, es zu verwirklichen. Gib also, gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du lehrend ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn du handelnd oder bildend das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst. Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht, was sie loben. Ihre Maximen (Fingerbewegungen) wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten (Metronomenspiel) umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen! Verjage diese Rohigkeiten aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich auch aus ihren Gesinnungen verbannen."

Diese absolute Wahrheit der Harmonie-Entwicklung, die ich in meiner Kunst einführte, wollen diese Professoren, sowie die Kunstkenner im allgemeinen nicht als absolut anerkennen; sie halten es nur für eine Ansicht meinerseits, die niemand anzunehmen verpflichtet sei. Sie wollen die Methode jedes Pianisten nach seinem Spiel beurteilen! Hier ist man erst recht in einen grundlosen Sumpf von Ansichten geraten, wo nicht zwei Menschen dasselbe Urteil haben, wo jeder

es besser wie der andere wissen will und seine Kritik übt!

So schreiben sie gegen mein Spiel und laufen jahrelang mit alten Zeitungskritiken umher, in denen sie nachweisen, daß ich ihren Ansichten nicht nachlaufe. Damit wollen sie für ihre persönlichen Ansichten Propaganda machen. So wird es gemacht! Ein Prinzip der Dreifältigkeit der Harmonie hier als absolut wissenschaftliche Basis reiner Kritik ist all den Musikkritikern unbekannt! Auch nicht ein einziger Kritiker ist vorhanden, der das Anfangselement der Klassizität dieser Kunst, das heißt das Klaviermusizieren als Harmonie in der Arbeit, auch nur im leisesten ahnen kann. So streichen diese Professeurs de Musique und Kritiker par excellence das Geld und den Ruhm ihrer proportionslosen Theorien von Tempo und Technik, gleichen Takten und vereinzelten Gliederbewegungen ein; diese monotone Art nennen sie dann Klassizismus und setzen mich herunter, wie Maas es dir gegenüber tat, wie es auch viele andere tun, weil sie die Proportionalität meiner wahren Klassizität nicht verstehen können und weil sie nicht die Gnade Gottes haben, es zu empfinden!

Ja, sagte Liszt, die Gnade Gottes! Endlich müssen wir noch zu diesem Punkt kommen und alle unsere Kunsttheorie, allen Transzendentalismus auf diese Quelle zurückführen.

Geschichte ist wirklich eine Hilfe in der Kunst sowohl wie in allem anderen, wenn wir ihre Tendenz philosophisch erfassen können. Doch gerade hierzu haben wir die Gnade Gottes nötig; dann finden wir, daß der Wandel in der Geschichte nichts anderes ist als das Walten der Gnade Gottes.

Das universelle Lebensprinzip, die Dreieinigkeit der Harmonie, das von dem Menschengeist in der Blütezeit Athens als universelle Gewalt oder Allmacht der Freiheit und Schönheit volle Anerkennung fand, fiel dann für etwa tausend Jahre mehr oder weniger in Vergessenheit. Dann wurde es erst in den letzten Jahrhunderten in der Kunst der Menschen von Gott wieder zu neuem Leben erweckt. So ward die Musik zu einer neuen Kunst. Ein Proportionsleben entstand, das Harmonieverhältnisse und eine fast unbegrenzte Tonalität schuf; heute würde Musik ohne dieses unmöglich sein.

Ich nenne dies die Gnade Gottes, weil universelles Prinzip

jeder Form des Strebens in der organischen und anorganischen Natur und in den Sonnensystemen sich so in der höchsten Kunst verkörpert, wie das ja auch alles Zeising in seiner Proportionslehre schon nachgewiesen hat.

Ich traf diesen Gelehrten in Leipzig im Hause von Robert und Klara Schumann. Diese Zusammenkunft war ein bedeutsamer Moment in meinem Leben. Ich sprach zu ihnen über mein innerstes Ideal: Wie aus den Jahrhunderten weniger entwickelter Tendenz zur Harmonie sich die Harmonie der modernen Musik so vollkommen entwickelt hat, so müßten wir in der Klaviertechnik dieselbe Dreifältigkeit in der Entwicklung schaffen.

Diese musikalische Harmonie, welche heute das Mittel der Klassizität des Musikschreibens ist, mußte als Dreifältigkeit in den Grundverhältnissen der Töne entwickelt, angezweifelt, verlacht und schließlich anerkannt werden. Heute ist sie allmächtig in der Kunst des Musikschreibens geworden — nur noch nicht in der Technik! — das heißt, es gibt bis jetzt keine Klassizität des Musizierens, da die Dreieinigkeit, die lebensähnliche Evolution in Tempo und Technik noch nicht erkannt ist.

Gerade diesen Keim der Klassizität entschloß ich mich mit Gottes Hilfe in meine Kunsttätigkeit zu legen — und ich habe es getan. Dieses mein Schaffen der Klassizität im Klavierspiel und der harmonischen Entwicklung in der Kunsttätigkeit überhaupt als „Harmonie in der Arbeit" ist heute noch unbekannt, wird auch noch angezweifelt, verlacht und doch endlich nach einem Jahrhundert anerkannt werden.

Zergliedernde Fingerbewegungen und derlei sind gar zu beliebt bei den nicht-harmonisierenden Geistern. Das Hämmern in jeder Art und Weise wird wenigstens noch ein Jahrhundert fortdauern. Aber die Kultur ist im Steigen begriffen, und Gott bringt schon den Tag, wo niemand Klaviermusizieren lehren darf, wenn er nicht diese Harmonie in der Arbeit lehrt und unausgesetzt gegen jede Hammertätigkeit und das dadurch notwendig bedingte unabhängige Gliederwirken ankämpft.

Diese Dinge, diese Fortschritte der Kultur liegen ganz und gar in Gottes Hand. Wie er mir die Gnade gab, den Keim der Klassizitäts-Tätigkeit zu erkennen, der allein dem Menschen alle Freiheit gibt und jede Zerstücklung verbietet, so wird er

auch den Menschengeist zur richtigen Zeit dahin führen, dies als pädagogische Aktion anzunehmen. Denn es muß die Welt zu der Überzeugung kommen, daß diesen Zerstücklungstätigkeiten jeder Fingerfertigkeit und Anschlagsart kein Platz in der Pädagogik gebührt, wo doch nur allein der unendliche Individualisierungsgeist der klassischen Schönheit herrschen soll.

Diese Zusammenkunft in Robert Schumanns Hause fand im Jahre 1842 statt; Zeisings Buch erschien im Jahre 1854, und ich bin überzeugt, bevor die musikalische Welt erkennen und wissen wird, was Klassizität im Klavierspiel bedeutet, wird man mindestens schon im Jahre 1940 sein.

Derselbe universelle Geist der Harmonie schuf das vier- oder achttaktige Thema mit seinen Phrasen und Motiven als normales Maß der Musik und schreibt mir auch meine Technik und mein Tempo als klassische Kunsttätigkeit vor. Er schraubt und verschlingt die Armglieder in fortdauernden Kontrasten einer lebendigen Vereinigung unsichtbarer Impulse und läßt niemals zwei aufeinanderfolgende Takte dasselbe Tempo haben.

Alles dies ist in der Tat ein noch unbekanntes und ungeahntes Reich. So stehe ich denn mit meiner Kunst, die doch auf der selbstverständlichsten Tatsache der Welt, die trotzdem fast kein Mensch verstehen kann, beruht, ganz allein da, und ich werde ausgelacht, wenn ich davon zu sprechen anfange. Keiner bringt es über sich, meine Technik zu ergründen, und mein Tempo verlachen diese „Kritiker" erst recht und sagen, es sei nicht klassisch! — Freilich, was sie klassisch nennen, diese unnatürliche metronome Tendenz, mit der all ihre Orchester die Beethoven-Symphonien zu Tode spielen, das ist es wahrlich nicht. Dieses monotone, einseitig-gleichmäßige, taktschlagende Tempospiel ist wie ihre tastenschlagenden Fingerbewegungen der ganze leere Inhalt ihrer Klassizität. Von Einheit in der Mannigfaltigkeit wissen sie hierbei nichts!

Trotz all dieser herrschenden Ansichten mußt du jedoch niemals aufhören, über die Freiheit der Mechanik nachzudenken. Wenn es auch für dich nicht notwendig ist, die höchsten Gesetze, die verwickeltsten Probleme in der Physik zu beherrschen, so ist es doch für dich notwendig, immer

diese ästhetischen Gesetze der Schönheit in der Mechanik als Prinzip deiner Tätigkeit im Auge zu behalten.

Die spiralartige, wirbelnde Linie und die harmonische Komposition von wirbelnden Spiralen ist nun das Prinzip der Vollendung angewandter Bewegung. Sie ist die Freiheit der Schönheit musikalischen Berührens als Kunsttätigkeit, weil sie das Unbegrenzte mit der Einheit verbindet, weil sie nie sich selber schaffen kann, sondern immer von der bewußten, ewig neuen Befreiung des Willens abhängt, weil sie niemals automatisch oder monoton im Sinne der einfachen Symmetrie sein kann, weil sie die unendliche Asymmetrie des Proportionierens ist. So steht der Spiralwirbel der Impulse des Oberarms einem oszillierenden doppelten Spiralimpuls des Vorderarms bei unserer Berührung nicht im Wege, noch diese beiden einem vierfachen Wirbelzykloidieren der Hand. Dies schafft einen Organismus der Impulse als Harmoniegrund des Musizierens angewandter Bewegung, indem jedes Glied beständig seinen Teil zum Ausdruck des Ganzen beiträgt; das Produkt ist eine ausstrahlende Differentiation der Energie, die fortdauernd in der Sequenz harmonischer Entfaltung auf die Tasten verteilt sein muß und unsichtbar in der Arbeit des Tonschaffens aufgeht. Dies ist doch Hauptbedingung einer jeden organischen, seelischen Kunsttechnik.

Spiele ich leise oder laut, spiele ich Tonleitern oder Doppelgriffe und die mächtigsten Akkorde, so ist allezeit und beständig jedes Armglied im Schaffen und Erhalten seines wirbelnden Anteils am Ausdruck begriffen; denn die Seele will immer eine Ganzheit, immer eine Harmonie sein, und je nach der augenblicklichen Stimmung wird diese Ganzheit sich wuchtig oder weich äußern.

In der Hammertätigkeit aber läßt der Fingerschlag zu gleicher Zeit kein Schlagen mit der Hand aufkommen; das Schlagen mit der Hand verhindert zur selben Zeit ein Schlagen mit dem Arm. So vernichtet bei jedem möglichen Schlag, Fall oder Wurf jede Hebeltätigkeit und die dazu notwendige stillstehende Achse für den betreffenden Augenblick jede andere Hebeltätigkeit. Gibt es wohl ein auffälligeres Beispiel für ein Zuwiderhandeln gegen das reine Mechanismusprinzip des vereinten Wirkens aller Glieder als dieses, wo es für immer

unmöglich ist, die verschiedenen Werkzeuge zu vereinen? Siehst du so einen Pianisten mit Handhaltung und Fingerbewegungen und Winkeln im Ellenbogen, dann sei versichert, daß dieser ein Kleinkrämer ist, der sich zwar an die größte Kunst heranwagt, aber für sie nicht so viel Verehrung besitzt, daß er sich bemühte, über diese einfachste Hebeltätigkeit sich zu erheben! Das bedeutet für den menschlichen Geist, für Körper und Seele Zerstücklung. Der menschliche Organismus aber ist in Gottes ganzem Universum bei weitem der höchste und harmonischste, er ist ein Ebenbild Gottes. Der Mensch also, der in der Kunst dieses Ebenbild zum niedrigsten Mechanismus eines Hebens und Schlagens herabwürdigen will, mit dem Fall oder Wurf sogar noch darunter gehen will, hat entweder einen bösen Willen oder keine Spur vom Geiste der Freiheit. Er ist höchstens ein Pseudoklassiker, mehr oder weniger über die Tatsache im unklaren, daß er es versucht, Harmonie mittels Zerstücklung zum Ausdruck zu bringen.

Aber ich habe dich eines Besseren belehrt. Ich habe dir jetzt harmonische Tätigkeit gezeigt; du kannst also den Unterschied zwischen dieser und dem harmonievernichtenden Trennungsgeist aller vereinzelnden Anschlagsarten und Arten des Fallens wohl erkennen. Ich habe dir die Dreifältigkeit des Harmonieprozesses gezeigt und dir nachgewiesen, daß die Einfachheit und Zergliederung, die in jeder Hebel- und Hammertätigkeit liegt, der Harmonie entgegengesetzt ist.

Man braucht nur seinen gesunden Menschenverstand anzuwenden, um zu sehen, daß die vollkommene Linie, die volle Freiheit und Schönheit der Form und das unendliche Element des individualisierenden Geistes in dem Spiralensphäroid liegt, und daß besonders in den Artikulationen oder dem arbeitenden Gleiten der menschlichen Gelenke sich keine volle Freiheit ohne diese in der Arbeit aufgehenden Verschlingungen der wirbelnden Gelenke entwickeln kann. Diese Pianisten aber haben nie an so etwas gedacht; sie werden ihre Unwissenheit dadurch zeigen, daß sie es auslachen. Es wird ihnen allen töricht erscheinen, weil sie in Philosophie und Ästhetik nicht genug unterrichtet sind, um die Elemente der Organisation, Vollkommenheit und Entwicklung zu verstehen und sie auf den Kunstmechanismus anzuwenden. Bei ihrer Berührung fiel es ihnen nie ein, Mode-

ration und Modulation, Fortsetzung und Gestaltung des Impulses und der Anwendung zu entwickeln.

So siehst du, daß Rubinstein ganz recht hatte, wenn er sagte, ich stände über allen Pianisten; alle anderen seien gegen mich nur Kinder!

Ich allein habe die zusammengesetzte Verschlingung, die Harmonie der wirbelnden Spiralen, welche allein die Bewegung zur mannigfaltigen Blüte, den Impuls zur vielseitig entfalteten Anwendung entwickeln kann. Ich allein habe meine Berührung so vollkommen mit den Tonformen verschmolzen, daß niemand sie sehen kann oder aus meinem Spiel herausahnen wird, bis er die Gesetze erkannt, die Verwicklungen geübt hat und dazu gekommen ist, mit der ganzen Seele solch eine Wahrheit zu fühlen.

Ja! Das ist in der Tat eine Kunst, die Kunst zu verbergen, während jede mögliche Einfachheit in der Bewegung, wie die Hebeltätigkeit oder irgend ein freies Fallen, nur eine unzulängliche Kunst schafft, die sich aufdringlich hervordrängt. Gerade in Bezug hierauf sagt Goethe: „Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt."

Es gibt keine Entschuldigung für diese Zerstücklungstendenz, welche die ganze Geschichte des Spiels auf dem Klaviere kennzeichnet. Sie zeigt uns nur eine Schar von Menschen, die ehrfurchtslos das höchste Reich der Kunst betreten, ohne im geringsten das Gesetz der Schönheit in der Tätigkeit zu berücksichtigen, ohne im geringsten die universelle, harmonische Natur der Seele und des Körpers des Künstlers oder die musikalische Form in der Tätigkeit wiedergeben zu wollen — sie denken vor allem nur an das Takt- und Tastenschlagen. So ist in diesem Reich der höchsten Kunstgelegenheit keine Potentialität zur Freiheit entwickelt worden — vielmehr herrschen unumschränkt die niedrigen, mechanischen Zerstücklungen.

Die Harmonisierung der Einheit mit unendlicher Mannigfaltigkeit, die allein in der Proportionalität liegt, und die den höchsten Geist der Schönheit verkörpert, die in der Gesetzmäßigkeit einer schöpferischen Tat das erste und einzige Motiv der Technik als Bewegungskunst sein sollte, hat man mit keinem Wort in irgend einem Buch, das bis jetzt über Klaviertechnik geschrieben worden ist, erwähnt.

Wahrlich, mein Exzelsior, es ist keine Erhabenheit in solch niedriger Theorie und Praxis. In keinem vereinzelten Schlagen, in keiner einfachen Bewegung kann dieser linienziehende Geist der Schönheit enthalten sein, weil die Mannigfaltigkeit niemals in dem Einfachen, Vereinzelten, Getrennten liegen kann. Schönheit liegt vor allem in der harmonischen Tätigkeit, in dem lebendigen, fließenden Verschmelzen von Geist und Materie, überhaupt in den werdenden und vergehenden Proportionen der Varietät unseres Wirbelsystems als Prozeß schöpferischer Tat, eben als Klassizität des Musizierens.

Wahrlich, wie du die Schneeberge hinaufklettertest, wie du sogar mitten im Winter die Alpen überstiegst, so wird das Schicksal dich über diese Alpen von Zergliederungen führen und in deine Hand das Banner der Schönheit, das Zeichen der Reinheit in der Tätigkeit legen, welches der Welt ein Licht in der Finsternis sein soll. Denn wie die Seele in ihrer Ähnlichkeit mit Gott eine endliche Verwirklichung des Unendlichen nur dann ist, wenn sie sich zum Erhabenen aufschwingt; wie man in jedem Atom schon eine Welt finden kann; wie jeder Tautropfen, bestrahlt von der Morgensonne, in dem Gottesauge glitzernd, einer Sternenwelt gleicht: so liegt das Wahre, Gute und die Schönheit der höchsten Kunsttätigkeit schon im Keim in dieser Spiralkonvolution. Diese allein kann wegen ihrer unendlichen Entwicklungsfähigkeit der Seele Vollendung und Fülle des Ausdrucks verleihen. Es kann aber nur von dem erreicht werden, der bereit ist, sein ganzes Leben für eine solch unbezahlbare Perle hinzugeben.

So lege ich die Harmonie meiner Tätigkeit, die Proportionenkunst des Heraussprühens der Energie und das Aufblühen meiner Bewegungen in die Leben hervorsprudeln lassenden primären, sekundären und tertiären Impulse, und der Flug meines Willens rauscht wie ein Bergstrom dahin oder breitet sich aus mit der Würde und der beruhigenden Anmut der Wiese. — Ja! das ist Kunst, die göttlich sein kann.

So wie ich nun dieses unendliche Leben der Schönheit schaffe und es den Tasten, den niedrigen mechanischen Werkzeugen, zuführe; wie die göttliche Schönheit meiner Harmonie-Tätigkeit im Kampfe mit der materialistischen Tastatur sich ver-

zehrt und in dem Streite eines unsichtbaren Todes stirbt: so wird eine ätherische Schönheit in den viel höheren Formen meiner Tonkunst geboren, der Schwanengesang einer scheidenden Seele, das Alpenglühen der Unsterblichkeit!

Hier haben wir einen Vorgeschmack vom Himmel. In diesem unaussprechlichen Moment unseres Musizierens sterben wir jeden Tag, ja jeden Augenblick den Tod der Schönheit; unser Geist erfaßt sein Gleichsein mit dem ewig Wahren, unsere Seele sinkt an den Busen des Vaters und schwingt sich zur Vereinigung mit ihm auf — eine Offenbarung des freien Willens!

VIERTES KAPITEL

LISZTS KUNST

Unmöglich kann ich wissen, ob all die Schönheit, die meine Seele in Liszts Spiel wahrnahm, sich auch anderen enthüllte oder ob meiner psychologischen Organisation eine eigentümliche Fähigkeit anhaftete, die Linien, die er schuf, zu vermehren, indem ich sie mit einem charakteristischen, übermenschlichen Verlangen auffaßte. Unmöglich kann ich wissen, ob mein Gehörsinn in sich eine übernormale, tiefer eindringende Kraft besitzt, als andere Menschen sie haben, weil ich Musik immer anders, mehr nach dem Substantialitätsgrund der Rhythmenformen hin hören möchte. Ist dies der Fall, dann ist es natürlich, daß ich in die verborgenen Formtiefen seines Tonspiels tiefer als die anderen eindrang.

Das Hören der Musik ist ähnlich dem Betrachten einer Landschaft: mein Freund sieht wirklich eine Landschaft verschieden von mir, mögen wir beide auch in derselben Richtung sehen; denn unser Auffassungsvermögen ist verschieden.

Ich habe jetzt mehr als dreißig Jahre verlebt, in denen ich mir Klarheit über diese wunderbare Erbauung verschaffen konnte, welche meine Seele ergötzte, so oft nur Liszt diese lebenatmenden Tonformen, die für mich lebendiger und dauernder wie menschliche Wesen waren, hervorsprudeln ließ.

Wahrlich, ich kann sagen, daß der Eindruck auf mich noch eben derselbe ist, wie im ersten Augenblick in Sorrent und in jener ersten Weimar-Woche — alles schon so lange her! Meine Erklärung bleibt dieselbe; ich glaube, daß diese Erbauung, wie die Liebe auf den ersten Blick, auf den primordialen Harmonien beruht, welche die Seelen in Einklang miteinander bringen, ihnen in aller Vergangenheit sowie in aller Zukunft eigen sind und ihnen ein unvergängliches, unaussprechliches Glück bereiten, das den Menschen vom Schicksal vorher bestimmt ist.

So oft Liszt das Klavier berührte, schien sich meine Seele vom Körper loszulösen und wie spiralisierender Weihrauch um ihn herumzuschweben und sich gleichsam mit jenen Tonformen, die er mit solcher Leichtigkeit aus sich ausströmen ließ, zu verschmelzen. Ich flehte sie immer an, doch bei mir zu bleiben, machte ihnen sanfte Vorwürfe, daß sie so flüchtig, so unumgänglich vergänglich seien, ich war betrübt über ihre Koketterie oder niedergedrückt bei irgend einer langgezogenen traurigen Melodie, welche die Ekstase meiner in dem goldenen Licht seiner Kunst schwebenden Seele, das Kosten dieser echt ästhetischen Glückseligkeit zu zerstören drohte.

Vielleicht mag es Tausende von Seelen geben, die mehr und tieferes als das alles in der göttlichen Berührung unseres Meisters empfanden. Meine Pflicht besteht trotzdem darin, den Versuch zu machen, die harmonische Entwicklung, die er allein meinem Seelensinn als Wirklichkeit offenbarte, zu beschreiben.

Die Momente, in denen unsere Seelen mit den fließenden Formen der Musik sich vereinigen, sind Momente, in denen wir einen Vorgeschmack von der ewigen Freude empfinden. Hier könnten wir freilich alles was in Raum und Zeit verwirrend auf uns wirkt und unserem Verständnis das Licht der Ewigkeit verschließt, von uns werfen, wollten wir nur die Erkenntnis des Werdens und Vergehens der Proportionen, wie sie in den Vibrationen und Harmonien über uns fluten, stets in die Tat umsetzen. Dadurch allein wird jene wunderbare Potentialität des Geistes in uns erweckt und zur unsterblichen Blüte entwickelt, indem ihr elastischer Weltstrudel zur Geltung kommt.

Aber die Kunst des Musizierens als ein Proportionieren ist bis jetzt fast gänzlich unentwickelt; ebenso ist die Kunst, auf solch ein Proportionieren in der Zeit, im Tempo zu hören, bis jetzt fast völlig unbekannt. So steht man hier vor dem immer noch verriegelten Tor zur Ewigkeit.

Jawohl! Musik ist in der Tat die Atmosphäre, in der der Mensch diese Universalität in seinen Willen und sein Leben einführen könnte — es hängt nur von ihm ab; ihr Wesen allein ist die Realität, welche das Himmelreich in ihm verwirklicht. Jedes Bestimmen des freien Willens liegt als Heils-

moment immer vor dem Menschen bereit, obwohl er fast nie auf Erden diese Gelegenheit, Eins mit dem Schöpfer zu sein, benutzt. Denn in der magischen Kraft der Zahlen allein besteht die Göttlichkeit und Ewigkeit, Zeit und Bewußtsein, die sichtbare sowohl als auch die unsichtbare Natur. Und in diesem universellen Keim, den Erziehung und Zivilisation meist mit Füßen treten, verbirgt sich eine Lebenskraft, die jeder Mensch in seinem Leben als ein Lieben in den Tiefen seines Willens in schönem Wirken als engsten Verkehr mit Gott entwickeln kann, ja muß. Das hat mich das Musizieren von Liszt gelehrt.

Wer aber lieber seinen Spott treiben und sagen will, dies sei etwas äußerst Sentimentales, mit dem ich auf ihn zu wirken suche, wer sagt, es liege ihm nichts an der unmittelbaren Vereinigung der Universalität, Gottes und der Ewigkeit mit seinem Musikgenuß und der Bewunderung für Liszt und dem Verständnis für Klaviertechnik, der mag es tun; er mag die höchste Kunst und den größten Künstler als eine Kleinigkeit betrachten. Natürlich wird er lächeln, wenn ich sage: höchste Kunst und größter Künstler!

Ein Mensch, der kein Bedürfnis fühlt mit der Intelligenz seines freien Willens, ewig ehrfurchtsvoll vor das Antlitz des Absoluten zu treten, das uns aus den werdenden und vergehenden Proportionen des Lebens und der Musik entgegenstrahlt, der lacht wohl über alle wirklich ästhetische Tätigkeit und ihren Wert. Anmaßende Weisheit versteckt sich immer hinter die selbstverständliche Verachtung der Sentimentalität. Solche Verachtung ist nur die Unfähigkeit, geistig in die Regungen der Liebe einzudringen, die aus dem Herzen kommt, das Leben bestimmt und als Quelle alles Wirkens hervorstrahlt.

Diese unbewußte Anmaßung, die einer einseitigen, nichtuniversellen Bildung und Wissenschaft entspringt, erreicht ihren Höhepunkt da, wo man die Tendenz verlacht, über ein Vergnügen zu philosophieren. „Philosophie in der Liebe! Nun, jeder weiß ja, daß ein Mensch, der über die Liebe philosophiert, nicht versteht, was Liebe ist.“ So wird diese Verachtung sich ausdrücken in Worten, die beweisen, daß der Verächter hinsichtlich des Liebens nicht einmal halbgebildet ist.

Denn ist die Liebe Gott, und somit das höchste Leben, die

offenbare Verwirklichung der Göttlichkeit des Menschen, so muß sie hier, wie in der Ewigkeit vergeistigt und als höchster Quell der erfrischenden Sequenzen des Lebens erkannt werden. Gerade dieses Philosophieren über jegliche Freude führt uns allein zu einem wahren Gebrauch der Musik und des Musizierens, zu einer wahren Verehrung für Liszt.

Das tut ja gar nichts, daß die Professeurs de Musique in Demut ihre Hände falten werden bei dem Vorschlag, über Musizieren zu philosophieren. Sie haben eine lebenslänglich gesicherte Einnahme und brauchen sich über das gründliche und ausführliche Lehren und Spielen keine Sorge zu machen. Sie wissen, daß das Publikum zu ihren Konzerten zusammenlaufen wird. Sie sagen: „Ach, das Publikum hat ja kein Urteil; und wenn wir versuchten, in einem Beethoven-Quartett das Tempo, die Zeit eines jeden Taktes proportioniert aufeinander folgen zu lassen, dann würde das Publikum nicht mehr zu unseren Konzerten kommen; denn es wünscht die Wahrheit gar nicht." Schließlich trägt also das Publikum selbst die Schuld, weil es so eifrig zu den monotonen Konzerten der oberflächlichen Zelebritäten hinläuft, die unfähig sind, eine vergleichende Serie von verschiedenen Takten zu erdenken oder zu spielen — eigentlich nur, weil sie bis jetzt noch nie den Versuch dazu gemacht haben.

Ich schreibe aber nicht von einer oberflächlichen Berühmtheit, wenn ich von Liszt schreibe! Ich spreche nicht von einem mehr oder weniger nichtssagenden, gedankenlosen Genuß, wenn ich von der Erbauung der Seele durch Liszts Spiel spreche, und ich meine es ganz ernst mit meinem Versuch, zu beweisen, daß ich mich hier mit etwas Göttlichem beschäftige.

Die Gesellschaft hat sich vor kurzem darin überboten, einen durchaus metronomen Geiger zu ehren, der sechszig Jahre lang in derselben monotonen, leierhaften Weise eines proportionslosen Tempos gespielt hat. In manch ähnlichen anderen Fällen hat man auch Klavier-Großpapas den Abschied von ihrer Künstlerlaufbahn leicht gemacht und sie in das Grab hinübergefeiert, wohin all solch leeres, formloses Musizieren gehört.

Doch mit Liszt war es ganz etwas anderes. Es macht wirklich nichts aus, wieviel Menschen im Jahre 1886, als seine letzten und größten Kunsttriumphe in Rom, Paris und London

jeden Zuhörer hinrissen, die Bedeutung jener wunderbaren Ausdrucksfähigkeit der Töne, die er dem ausdruckslosesten aller Toninstrumente entlockte, verstanden — wieviele Menschen diese verwickelte Durchführung des Tempos in einem Kunststile begriffen, der sonst für alle Welt die trockene Aufrechterhaltung einer metronomen Abgeschmacktheit bedeutet. „Einfaches Tempo und einfache Technik sind die Hauptbedingungen des klassischen Musizierens" wird die Welt sagen, weil dies die Menschen von jenen oberflächlichen Professoren gelehrt worden ist, und damit ist nach ihrer Meinung die Sache überhaupt erledigt — nun, für solche Leute ist sie ja erledigt; damit ist aber der Musik auch alle Göttlichkeit geraubt.

Doch, wie gesagt, bei Liszts letztem Spiel haben wir es ganz und gar mit etwas anderem zu tun, und wir müssen uns dazu aufschwingen, dessen Göttlichkeit zu verstehen oder die Sache überhaupt fallen zu lassen.

In Liszts Kunsttätigkeit haben wir dieselbe unendliche Proportionalität, die wir bei Gottes Musizieren finden; deshalb muß seine Göttlichkeit wie die Gottes, das heißt seine Freiheit wie die der Natur, mit dem Maßstabe der Harmonie und nach dem Grade der Lebensähnlichkeit gemessen werden.

Dies alles wird nichts zu tun haben mit metronomem Tempo und hammerartiger Technik, welche das Publikum für das Haupterfordernis einer löblichen Virtuosität hält. Liszt überwand diesen Standpunkt schon vierzig Jahre vor seinem Tode; so haben wir in seiner Kunst das höchste Beispiel für einen Seelenausdruck, der bis zum Tage seines Todes zu einer immer größeren Reife sich entwickelte. Seine Kunst kann also auch nur vom Standpunkt der Seelenreife aus verstanden werden! Dieser Standpunkt ist kein anderer als der der Proportionalität; denn Proportion ist das Verschmelzen des Unendlichen mit dem Endlichen; dies ist das Wesen der Seele und des Individualisierens. Aber da die modernen Theorien des Tempos und der Technik sich nur mit dem Endlichen beschäftigen, haben sie sich die Göttlichkeit des Unendlichen ganz und gar entgehen lassen, und darum ist dieser unser Standpunkt für die Anhänger des populären Klavierspiels etwas ganz Unerhörtes.

Daß Menschen den Herzenswunsch eines solch unvergleichlichen Meisters wie Liszt Jahrzehnte lang unerfüllt ließen und

ihm keine Gelegenheit gaben, eine große Schule des Musikstils zu gründen; daß Leute existieren können, welche ihre tonangebenden Schulen in die Hände von monotonen Musikern geben, um so Jahrzehnte lang jede pädagogische Entwicklung zu verhindern — diese Tatsachen beweisen, daß es hohe Zeit ist, diese Göttlichkeit des Musizierens, die Evolution von Technik und Tempo auf eine absolute Philosophie, eben eine Wissenschaft des Werdens und Vergehens der Proportionen zu begründen, und in ihr Empfindung, Geist und Tätigkeit ineinander aufgehen zu lassen. Dies bedeutet, daß Liebe und jede Freude nur, wenn sie vergeistigt sind und zu einem philosophischen Prozeß erhoben werden, zur Religion werden und den Verkehr mit Gott erschließen. Und da Musizieren die höchste Form der Liebe und Freude ist, so ist es die Funktion, in der der menschliche Wille am vollkommensten mit dem des Schöpfers Eins werden kann. Die Vereinigung des menschlichen Willens mit Gott kann aber nie in einem einseitigen Prozeß zustande kommen, vielmehr nur auf jenem engen Pfad zum ewigen Leben, eben jenem Weg immerwährend organisierender Evolution.

Ich spreche augenblicklich gar nicht von jener nicht-absoluten Ansichtswelt der modernen Bildung; ich mag nicht von einer Kunst sprechen, die Ansichten zuläßt; sondern da ich nur an die eine einzige zentralisierende Kraft des Universums denke, wenn ich vom Willen Gottes spreche, beziehe ich mich in gleicher Weise nur auf die einzige absolute Individualisierung der menschlichen Freiheit, wenn ich von der Harmonisierung des Willens beim Musizieren spreche, die in unserem Geiste zur vollen Klarheit erst durch die Würdigung von Liszts Leistung kommt.

Liszt war sein Spiel niemals ein bloßer Zeitvertreib für die Mitglieder der Gesellschaft; es hat also keinen Zweck, uns damit zu beschäftigen, wenn wir auf einem solchen Standpunkt stehen. Er betrachtete sich in seiner Kunsttätigkeit als Missionar Gottes; wir müssen nun wenigstens den Versuch machen, ihn von diesem seinem Standpunkt aus zu verstehen. Das können wir nur, wenn wir die Philosophie der Evolution, der harmonischen Entwicklung, der freien Proportionierung in Technik und Tempo auf seine Kunst konzentrieren.

Hier haben wir zum ersten Mal in der Menschengeschichte einen Heros, von dem jeder Pfeil der Kritik abprallt, die ihm die Ehre rauben will, alle Philosophie des Wahren, Guten und Schönen durch die Tat verwirklicht zu haben. Der erste Schritt, den einer unternehmen müßte, um ihn zu widerlegen, müßte der sein, eine Kunsttätigkeit nachzuweisen, die harmonischer und freier ist als das Musizieren des Pianisten, natürlich solch ein Klaviermusizieren des Harmonienstreits, wie wir es hier als das Liszts darzustellen versuchen.

Als wir von dem ersten Morgenspaziergang auf der Belvedère-Allee zurückkamen, führte mich Liszt die Treppe hinauf zu seinem Zimmer; er setzte sich vor das Klavier hin und intonierte Schuberts „Wohin", welches er, wie er sagte, viele Jahre vorher transkribiert hatte.

Die wunderbare Schönheit des Gegensatzes, mit dem er die erste und zweite Kola des Themas einander gegenüberstellte und dabei in gleicher Weise die erste und zweite viertaktige Gruppe weiterführte, kann ich nie vergessen! Ich wurde von einer magischen, übernatürlichen Gewalt geistiger Erkenntnis beherrscht. Ich erfaßte sozusagen mit einem Blick die proportionierenden Kontraste seines ästhetischen Strebens, und jetzt sah ich es auch in seiner Tätigkeit.

Der Anfang war langsamer, würdevoller, die Oberarme kurvierten langsam nach unten in beständig arbeitender Bewegung, die nicht durch irgend welche auf-und-abgehende oder hin-und-herschwingende Bewegungen gestört wurde. Im zweiten Takt oszillierte sein Vorderarm in eine Supination hinüber, und in dem dritten und vierten Takt kurvierten seine Oberarme langsam nach oben, währenddessen der Vorderarm nochmals seine kontrastierenden Sinoïde ausführte. Die Hände drückten Wirbelimpulse aus, um jedes Motiv zu schaffen. Eine Fingerbewegung war überhaupt nicht zu sehen. Ich begriff mit jedem Augenblick besser, was er über die Klarheit seines Transzendentalismus als einer ästhetischen Tätigkeit gesagt hatte — die Klarheit der Vollendung, welche die Zahlenharmonien allein verleihen. Jetzt sah ich es in seinem Spiel sowohl, wie ich es hörte; in Rom und Sorrent hatte ich es noch nicht gesehen, weil ich damals dieses geheime Gesetz noch

nicht kannte. Ich erkannte die harmonische Entwicklung als Proportion in der Verschmelzung und nahm somit die Blüte und den Duft der absoluten Lilien des freien Willens in dem Erklingen seiner Tonformen wahr.

Wie lebte diese Musik, wie atmete sie, wie rollte sie in lebhaften Veränderungen und kontrastierenden Zügen dahin. Bald kosten sie, bald jagten sie hintereinander her in dem inneren Harmoniestreit aller Freiheit und Schönheit, welcher allein Element der Klassizität ist. Es war in der Tat wie ein lebhafter Bergfluß, bei dessen Strudel, Strömen und streitenden Wellen man unwillkürlich ausruft: Wohin! wohin! Überall war Bewegung und Fluß, jedoch nichts formlos; nicht das gewöhnliche Legato, das ohne alle Motivierung ist. Währenddessen erschien mir das Zimmer und alles in ihm, auch ich selbst in diesem wundervollen Fluß der Bewegung; so erkannte ich, daß meine Ekstase einem Nachempfinden seiner Artikulationen entsprang, und ich sah, daß diese Bewegungen seiner Arme in den spiralartigen Artikulationen sich verschleierten und immer durch die fließenden Züge seiner Formenarbeit, welche die Tastengruppen umschlang, fast ganz unsichtbar blieben.

Als er nun geendigt hatte, beschrieb ich ihm meinen Eindruck von dieser Bewegungsharmonisierung, und er sagte:

Ich könnte gar keine reine andauernde Bewegung auf den vibrierenden Tonsaiten meines Klaviers tatsächlich zum Ausdruck bringen, wenn ich irgend eine Lagerung oder einfache Hebeltätigkeit, irgend einen Anschlag in irgend einem Armgelenk zuließe oder überhaupt in meinem Geiste oder in den Gelenken so etwas aufkommen ließe. Diese Frage der ununterbrochenen, fortwährend sich auf der Tastenreihe abändernden Berührung, der gordische Knoten des instrumentalen Wirkens, ist da gelöst, wo in jedem Gelenk der Ball die allseitige Spiegelfläche seiner Emanation in dem Sockel findet; und so ist die Ausstrahlung in Seele uud Körper schon durch die Unendlichkeit dieser inneren wirbelnden Berührungen vervielfältigt, ehe sie die Tasten erreicht. Da all diese Kurbelflächen-Abspiegelungen andauernd in beständigem Wechsel sein müssen, kann die Verschlingung in keinem einzelnen Fall groß sein; jede Artikulation muß minimal sein, ganz mikroskopisch sogar,

weil alle Artikulationen zusammen in der Längslinie magnetischer Spiralundulationen und polarischer Radiation vor sich gehen. Für jede Bewegung eines Armgliedes schaffe ich eine mit dem nächstliegenden Gliede kontrastierende; wenn ein Glied nach innen kurviert, so kurviert das andere nach außen; spiralisiert ein Glied einmal, so spiralisiert das benachbarte Glied zweimal. In diesen inneren Kontrasten des harmonischen Streites habe ich, wie man sieht, eine fortgesetzte und unendliche Radiation von Ursache, Berührung und Emanation in mir selber, einen Organismus, eine Harmonie des Wirkens und der Wirkung, die sich genau so vervielfältigen wie die Luftwellen, wenn die vibrierende Pianosaite auf sie wirkt, sodaß sie den unendlich vervielfältigten Ton durch das Zimmer zu deinem Ohr trägt und dann weiter hinaus in die Außenwelt, und ihn dort verhallen läßt.

Darauf erwiderte ich ihm: Es kommt mir vor, als ob du eine Kraft in den Händen hättest, den Tasten und Tönen ein wirkliches Kosen mitzuteilen, genau so, wie ich es fühle, wenn du mir den Kopf streichelst oder meine Hand hältst und drückst. Bilde ich mir das nur ein? Ich sehe keine streichelnden Bewegungen in deinen Händen oder Fingern; sie haften gleichsam auf den Tasten. Niemals heben sie sich empor oder eilen hinweg, niemals machst du Pausen mit der Hand. Niemals sieht man bei dir etwas von jenen gebrochenen, flüchtigen, zerrissenen Tätigkeiten, welche alle anderen Pianisten aufweisen.

Ja, sagte Liszt, ich suche immer das kosmologische und harmonische Wesen der Tätigkeit. Jedes Entfernen von den Tasten, jedes Zu-ihnen-Zurückkehren ist durch die Komplikationen meines Bewegungssystems verschleiert. Indem die primären Bewegungen die sekundären erzwingen, verbergen sie den Wechsel der beständig sich ändernden Berührung in den Gelenken sowohl wie auf den Tasten. Alle unumgänglichen Zufälligkeiten des Verkehrs mit den Tasten, alle Arten von Staccatos und Pausen und dergleichen, alles dies ist durch die zugrunde liegende Harmonie immer doch geordnet und mit dem Schleier der Grazie verhüllt, den die primäre Bewegung in dem Zyklus ihrer Abwandlungen den untergeordneten Bewegungen verleiht. Kein Pianist oder Klavierlehrer kann dies verstehen, weil sie alle auf eine Einfachheit der Bewegung

hinstreben. Das vernichtet aber jede mögliche Tendenz der Klassizität — jenes harmonische Komponieren der Spiralartikulationen. Und selbstverständlich werden sie das alles als Unmöglichkeit ansehen.

Ich kose in der Tat die Tasten, gerade wie ich deine Hand kose; dies ist mir aber nur möglich, weil die primäre Bewegung, zum Beispiel des Oberarms, und der primäre Impuls des Schulterblatts die Hauptarbeit leisten: nämlich den Tasten eine Überfülle und einen Ausfluß von Bewegung und Kraft zu verleihen, sodaß die Hand absolut nichts anderes zu tun hat, als diese Liebestendenz des Gefühls- und Tastsinnes der höheren Glieder kosend zu vermitteln und die Berührung zu aller Freiheit zu entwickeln.

Bei irgend einer Hebel- oder Hammertätigkeit könnte man keinen örtlichen Tastsinn gebrauchen, weil seine Funktion des Übermittelns durch die Schaffung von „Fixenaxen" und die Tätigkeit des Schlagens vernichtet wird. Diese Vermittlung der liebenden und lebenden Berührung jedoch ist keine Passivität, auch nicht etwas Unbewußtes, wie so viele von den Lehrern es denken, es ist Unterordnung unter die höheren primären Bewegungen.

Als Liszt nun weiter spielte, verfiel ich wieder in denselben Zustand wie vorher. Ich sah ihn in einem Glorienschein und einer Welt harmonischer Undulationen, welche so ausstrahlten, wie man es sich bei den Radiationen der Sonne denkt. Nun nahm ich die Harmonie in seiner Technik und in seinem Tempo als das Substantialitätsleben seines Seelenausdrucks wahr; nun begann ich zu verstehen, was er mir über den spontanen Quell seiner fortgesetzten Spiralimpulse gesagt hatte; ich erkannte das Sprudeln und Strudeln der Quelle und vor allem jene reine und kristallische Form der harmonischen Verhältnisse unter den fließenden Bewegungen, die Dreifältigkeit der Proportionen, welche die Basis seines Stils darstellte. Ja! das war die reine Klassizität, das war das klare Wasser aus dem Quell des Transzendentalismus; denn es verlieh der Leistung den freien Ordnungsgeist und die Sequenz.

Ich konnte einen großen Teil dieser unaussprechlichen Vision im Geiste festhalten und beschrieb sie nachher Liszt.

Er antwortete: Ja, jetzt verstehst du, wie ich sagte, daß diese innere Harmonie des Quellsprudels nicht mit dem bloßen ungelehrten Auge gesehen, nicht mit dem bloßen ungelehrten Ohr gehört werden kann.

Die Musiker haben ihre Ohren verdorben, indem sie auf gleiche Tonbildung und all das monotone Zeug, das sie Legato nennen, hörten. In meiner Stilschule müßten ganz neue Geister geschaffen werden. Nun, Gott wird mit der Zeit wohl Menschen mit neuen Ohren schaffen, die auf die harmonische Entfaltung, Proportion und Sequenz lauschen werden. Deine Ohren, welche dazu veranlagt sind, auf diese Weise zu hören, würde der Arzt heute abnorm nennen. Doch es wird eine Zeit kommen, wo die menschlichen Ohren Proportion und Form in der Zeit hören und verlangen werden. Das Musizieren von heute wird dann etwas unerträglich Barbarisches genannt werden, obwohl die Akademien es heute klassisch nennen.

Dann spielte mir Liszt eine Tonleiter vor, und ich merkte, daß die Motive in Phrasen gruppiert waren. Jedes Motiv in sich war deutlich und sowohl in agogischem wie dynamischem Sinne durchgehend schattiert. Die Töne klangen nicht einfach gleichmäßig, nicht egal, sondern lagen in der Formreihe einer Kurve und standen zu irgend einem gegebenen Ton in verschiedenen moderierenden Verhältnissen. Auch hörte ich, daß die Motive in der Reihe ungleich waren. Das gab der Motivenreihe sowie auch den Motiven in sich eine Modulierung.

Das, sagte ich zu Liszt, ist hier gerade so ein Komplex-Rhythmus wie bei den Ozeanwellen, wo die kleinen aus den größeren herausrollen und die größeren eine deutliche Schwingungsform haben.

Du siehst, sagte Liszt, das könnte alles nicht sein, ich könnte die Motive nicht abschattieren, wenn ich nicht meine Hand wie ein allseitiges Sphäroid sprudeln und wirbeln und durch das Modulieren durch die bewegungslosen Finger als Sprossenenden hindurch an die Tastenreihe sich anschmiegen ließe. Auch könnte ich die Phrase nicht als etwas Umfassendes herausquellen lassen, wenn nicht das Schulterblatt dem Arm einen ausführlichen, sich ausdehnenden Wirbelimpuls mitteilte, der sich durch Verschlingungs-Artikulationen unendlich fortsetzen läßt. Das wäre wieder undenkbar, wenn nicht die Hand

mit den Zykloidalverschlingungen den größeren Ausfluß des Armes planmäßig über die Tasten hin verteilte.

Darauf spielte Liszt den Des-Dur-Walzer von Chopin.

Nie werde ich vergessen, wie die Taktmotive, plastisch gestaltet, inbezug auf Agogik und Dynamik verschieden abschattiert, in der Phrase lagen, sodaß die Phrase eine Form in sich entwickelte, die den Stempel der Vollkommenheit dadurch erhielt, daß die Glieder ungleich waren. Beim Zählen gleicher Takte wäre das unmöglich gewesen, denn jede Individualisierung bedingt ungleiche Gliederung.

Ich sagte: Wahrlich, diese Plastizität ist gleich der der flüchtigen Weihrauchwolken oder gleich der des Espenbaumes, der sich im Sommerwind an der Quelle im Liebeshain schwingt; so bestimmt und doch so verschieden sind all die Teile, die ich in der komplexen Gruppierung wahrnehme.

Es ist selbstverständlich, sagte Liszt, daß du jetzt die Evolution in meinem Tempo, die harmonische Entwicklung des Rhythmus merkst; denn diese ist ja nur ein Spiegelbild meiner Technik. Wie du vorhin von dem Ozean sagtest, daß sich dort die Wellchen in den Wellen, die Wellen in den Strömungen drängen, so habe ich im Oberarm Rhythmen, welche die Vorderarm-Rhythmen in sich begreifen; diese letzteren setzen durch ihren eigenen Schwung die Hand-Rhythmen in überflutende Bewegung. So sind die Motive, besonders die nebensächlichen, unegal in der Kola, und die Kolas wieder, besonders die nebensächlichen, in den Perioden oder Themas unegal zusammengedrängt. Aber keine dieser harmonischen Entwicklungen des Rhythmus könnte vor sich gehen, wenn man den Taktschlag zum Einheitsmaß des Tempos machte oder wenn man an gleiche Zählzeiten dächte oder sie beim Spielen anwendete. Harmonische Entwicklung des Rhythmus oder des Tempos ist unterbunden und vernichtet in dem Augenblick, wo zwei aufeinanderfolgende Zählzeiten gleich sind; zwei benachbarte Takte gleich zu zählen, ist also ein Verstoß gegen die Ästhetik, und zwar von der schlimmsten Art. Gerade inbezug auf dieses Metronomisieren der Takte und Zählzeiten, welches die Musiker im allgemeinen klassisch, rhythmisch nennen, sagt Schiller: „Die Musik steht noch immer in einer größeren Affinität zu den Sinnen, als die wahre, ästhetische Freiheit duldet.“

Rhythmus ist, wie Plato sagt, die proportionierende Anordnung des langsameren und des schnellen Tempos; denn wie jede Äußerung der Schönheit ist er eine Vermischung des Egalen mit dem Unegalen. Hierauf weiter bauend sagt Hermann, der große Theoretiker, im Jahre 1818: „Die musikalische Metrik ist die Regel, welche der Geist sich für die Folge wählt". Und Wagner sagt in den Meistersingern:

(Walther) „Wie fang ich nach der Regel an?"
(Hans Sachs) „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann."

Du siehst, Wagner spricht hier von Kunst und Künstler, nicht von Handwerkern, die jede Zählzeit oder jeden Takt gleich einhalten und das den Rhythmus nennen. Doch alle akademische Musik wird metronom heruntergespielt und so ihr die wahre Rhythmuskunst der Klassizität genommen. Diese Professeurs de Musique, diese Kritiker par excellence werden natürlich den Gedanken verhöhnen, man könne künstlerisch und musikalisch sein, ohne das Handwerksmäßige dieser Metronomenmanier hervorzukehren.

Rhythmus ist nie das Einhalten einer Zeit im niedrigen, gewöhnlichen Sinne der Symmetrie als Einförmigkeit. Rhythmus ist der Proportionen-Aufbau im unendlichen Sinne der Spiral-Vibrationen und individualisierenden Asymmetrie, wo Annäherungen der Verhältnisse werden und vergehen. Rhythmus im hohen Sinne ist niemals mit der abgeschlossenen Entwicklung der Kreise zu vertauschen. Er beginnt in dem guten oder ersten Teil des Taktes und beweist, daß er auch diese unendliche Spiral-Eigenschaft hat, indem er den schlechten oder zweiten Teil des Taktes sich unterwirft. Der zweite Teil ist kürzer als der erste. In gleicher Weise ist der zweite und dritte Ton in einer Triole kürzer als der einführende Ton. So sind die Töne in den Motiven nicht gleiche Maschinenstiche, sie sind vielmehr rhythmisch unegal angeordnet. Diese harmonische Entwicklung läßt nie zwei nebeneinander liegende Takte in der Zeit ganz gleich sein, und keine Phrase kann rhythmisch sein, ohne daß dieser individualisierende Geist der Ungleichheit die Takte moderiert.

Ein Thema oder eine Periode, die nicht eine harmonische Zusammenfassung von metrischen Variationen, von ungleichen

Takt-Tempos und Phrasen ist, stellt nichts anderes dar als eine Linie toter Buchstaben, die niemals mit dem Geiste der Musik in Berührung traten und niemals die Seele der Schönheit ahnten. Aber so rudimentär, so niedrig, so unentwickelt und so unharmonisch, so unvernünftig und unästhetisch ist die Kunst des Musizierens bis heute geblieben, daß es keine Orchester- oder Ensemblespieler gibt, die es jemals versuchten, ein Thema oder eine Serie von acht Takten proportioniert zu spielen. Doch jeder dieser „Künstler" einfachen, naiven Gleichmaßes wird sich nicht scheuen, zu behaupten, daß er mit diesem naiven Mittel Musik mache, klassischen Rhythmus und Ausdruck erstrebe.

Dieses Schwungvolle, welches all das Herzerquickende, Seelenergötzende einer jeden Freude im Leben und in der Kunst verwirklicht, die Phrasen und Phrasenteile, die Perioden und Strophenglieder verungleicht, ist immer wieder dieser Logos des Individualisierungsgeistes, der jeder rhythmischen Gestaltung seine positiven und negativen Wertwechsel verleiht. Es ist nur die denkbar feinste Abschattierung des Verungleichens der Bewegung und Zählzeiten in jedem denkbaren Zug der Form überhaupt, und da dies das Wesen der Weltenharmonie ist, so hat die Musik nur dann universellen Wert, wenn sie auf diesem Prinzip der Lebensähnlichkeit, der wahren Klassizität aufgebaut ist.

Dieser Harmoniegrund der Schönheit und des Lebens beruht auf der Kraft des Gegensatzes, welcher im Maße des Unterschiedes ewig abwandelt, um niemals aufgehoben zu werden. Wie Aristoteles in seinem „De mundo" aus der Logoslehre des Heraklit zitiert: „Verbinde Ganzes und Nicht-Ganzes, Zusammentretendes und Auseinandertretendes, und aus Allem wird Eins und aus Einem Alles. Aus dem Sich-Entzweienden entsteht die schönste Harmonie!" und wie Plato im Gastmahl der Logoslehrer zitiert und sagt: „Indem es auseinandergehe, komme es wieder mit sich selbst zusammen, wie die Harmonie des Bogens und der Leier!" — das sind Beispiele, wo die Weltdenker uns den Geist der Rhythmenkunst sowohl wie unsere Wirbelproportionierung angeben. In diesen ewigen Abschattierungen, minimalsten Differenzierungen liegt nach Leibniz der Grund der Weltordnung und der Harmonie — aus dem Verständ-

nis für dieses Prinzip, das er in seiner Monadologie andeutete, ist ja die deutsche Aufklärung hervorgegangen —; und das wird ausgedrückt wieder in den folgenden Worten aus meiner schon in den fünfziger Jahren entstandenen Orpheus-Symphonie, wo ich von dem Perioden-Vortrag und der Rhythmen-Nuancierung schreibe und sage: „Gleichzeitig sei es mir gestattet zu bemerken, daß ich das taktmäßige Auf- und Abspielen möglichst beseitigt wünsche und nur den periodischen Vortrag mit dem Hervortreten der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung als sachgemäß anerkennen kann!“ Ja, hier in der unaufhaltsamen Verungleichung der Rhythmen in sich sowie untereinander und in den analogen Wirbelartikulationen liegt die Unendlichkeit der Göttlichkeit meiner Kunst. So schrieb ich als Apotheose am Ende meiner zwölften Symphonischen Dichtung, daß diese „unaufhaltsame Betätigung des Ideals“ unseres Lebens höchster Zweck sei. Die Göttlichkeit der Betätigung beruht auf deren allseitigem, unausgesetztem, ja unendlichem Gestalten, Bilden, Moderieren der Gegensätze nach jeder nur denkbaren Richtung hin. Genau und absolut dies haben wir in dem Wirbelsystem und in dem Periodenvortrag der Rhythmenformen.

Mein Ideal in der Kunstleistung ist nicht jene geschäftsmäßige Tendenz, die in der Musik genau die Zeit einhält, sagte Liszt. Alles dies wirst du aber von jedem berühmten Virtuosen hören, der seine Stücke noch schneller herunterspielt, als man es nach den Schlagzeiten erwartet, um zu zeigen, was für eine fixe und fertige Leistung er mit seinem verfeinerten Hämmern erreichen kann. So etwas hört man, wenn sie eine Liszt-Rhapsodie spielen und sich damit rühmen, Lisztspieler und Lisztschüler zu sein. Aber eine Individualisierung der Zeitmaße anzustreben, so daß die Rhythmen sich zur Fruchtbarkeit und Freiheit entwickeln, daß kleine Rhythmen von größeren geschwungen sind, und diese wieder von noch größeren primären Rhythmen — dazu werden sie sich nie verstehen können, weil ihre Technik auf Hebelung basiert ist. Das läßt ihren Geist sich nie in die Atmosphäre von Zentralleitung, Unterordnung und freier Emanation inbezug auf die Technik

und das Tempo erheben, obwohl es doch Grundbedingung aller harmonischen Entwicklung und Seelenäußerung bleibt.

So hoch schätze, mein Exzelsior, diesen heutigen akademischen Klassizismus des Musizierens.

Dann spielte mir Liszt sein „Waldesrauschen" vor, wobei er sagte: Jetzt will ich dir das wirkliche Sprudeln einer Quelle zeigen.

Es erschien mir als die absolute Verkörperung der Grazie in der Kunstleistung. Niemals sah ich einen Bruch oder Schlag, Fall oder Wurf, Schwingen oder Schwanken, sondern unaufhörlich sprudelten spontane, ausgedehnte, dreifältige Impulse hervor — tatsächlich ein Mixtum compositum im Energieguß — die sich durch diese komplexen Wellenformen und vielfältig verschlingenden Linien modulierten, — ein wirklicher Lebensfluß.

Ich sagte: Ich möchte gerne wissen, was jenes scheinbare Atemsprudeln bedeutet, das ich an deinem Munde merke, und das immer intensiver wird, je weiter das Spiel fortschreitet.

Liszt antwortete: Du siehst ja alles. Ein Kind bemerkt oft mehr als ein Erwachsener! Dieses Atemsprudeln ist der Überfluß der Energie, die damit beschäftigt ist, das Wirken der Impulse zu entwickeln. Dies wird alles verursacht durch die Artikulation, mit der alle Gelenke andauernd auf den Ausdruck hinarbeiten, sodaß die Ball- und Sockelflächen wie konkave und konvexe Spiegel durch Spiral-Emanation das Energiensprühen fortsetzen.

Will ich die Kraft der Schulterregion auf den Ballkopf des Oberarms ausgießen, so verlangt das von mir stets sich wiederholende Impulse, deren Arbeit ich modulieren und auf die Tonserie ausdehnen muß. Diese Ausdehnung der Impulse während der Zeit, in der ich den Arm torsiere und in die Bahn seiner an die Tastenreihe sich anschmiegenden Rotation befreie, ist eine unausgesetzte Betätigung von Geist und Empfindung; das beeinflußt so das Atmen.

Wenn der ganze Arm für die primären Schattierungen nach unten torsiert, dann lassen natürlich die Lungen die Luft ausströmen. Und spiralisiert der Arm für die sekundären Effekte

nach oben, so nehmen natürlich die Lungen wieder die Luft auf. Wenn der Oberarm seine angewandte Impuls-Ausführung frei durch den Vorderarm leitet, so muß der Vorderarm-Impuls vom Ellenbogen heraus entwickelt sein. Eine freie Artikulation der beiden Vorderarm-Formbasen muß vom Oberarm manipuliert werden, und der andauernde Wechsel dieser Freiheit verlangt unaufhörliches Empfinden, Nachdenken und Betätigen. Gleichfalls verlangen all diese Verzweigungen, welche im Handgelenk die Hand durch einen Spiral-Impuls aus dem Vorderarm durch die wie Radsprossen unbeweglichen Finger wirbeln, die höchste Intelligenz und Harmonisierung des Willens. Dieses fortgesetzte Strömen der technischen Quellen erregt mein Wesen und wird zu einem unüberwindlichen Drang, und meine ganze Seele strebt zu dem einen ewig fließenden Punkte hin. Doch all diese meine Welt, welche ihr Licht mittels spiralisierender, wirbelnder, artikulierender Gelenke ausstrahlt, wird natürlich durch irgend ein vereinzeltes Gliederwirken vernichtet.

Kein Pianist hat aber hierfür irgendwie Verständnis. Alle schlagen die Tasten, und das unterbindet natürlich jede Kraft: es schneidet alle Bewegung ab. Wenn sie nur verstehen wollten, daß die Handhaltung all ihre Kunst verdirbt! Denn jede Fixation oder Winkelung unterbricht die längslinige Undulation und unterdrückt das Energiensprühen und alle Emanation. Hielte ich nur einen Augenblick die Hand oder den Arm still, oder hielte ich sie ein, drängte nicht nach vorn in die Tasten hinein, dann könnte ich den Quell gar nicht sprudeln lassen oder das Ausströmen der Impulse in die Tasten variieren, einfach aus dem Grunde, weil jeder rechte Winkel, jeder Stillstand oder jede Fixation nicht nur viele andere Winkel usw. bedingt, sondern weil sie alle nur den Ausdruck zurückhalten wollen. Ich kann mir gar nicht denken, daß jemals eine sinnlosere Tendenz aufkommen wird als all diese Handhaltungen und Fingerbewegungen, dies Zurückhalten der Gelenke nach dem Körper hin.

Was ist denn nun eigentlich der Zweck der Fingerübungen? fragte ich.

Jede mögliche Fingerübung beim Klavierstudium hat keinen anderen Zweck, erwiderte Liszt, als den menschlichen Willen

zu demoralisieren und ihm allen Sinn für etwas Göttliches zu nehmen, jedes Streben des Menschen nach Harmonie und das Musikalische in der Tätigkeit zu vereiteln. Dies ist von dem verkehrten Instinkt erfunden worden, um dem ästhetischen Geiste des Einigenden, des Gliedernden zu opponieren und jedem Sehnen nach einer wahren musikalischen Virtuosität eine Schranke zu setzen. Jede mögliche Art von Schlag oder Schwingen, Fall oder Wurf auf dem Klavier ist eine Erfindung, die den Geist der Schönheit nie in die Tat umzusetzen vermag. Nur wenige Menschen können das unbegrenzte, spiralartige Ineinanderwirken des Harmoniestreitens, wie es das Leben und alles lebensähnliche Wirken schafft, verstehen. Aber fast kein Mensch wird begreifen können, wie man diese Harmonie im Klavierspiel in die Praxis umsetzt, weil er jene unendlichen Bedingungen nicht auf den feinsten Haarpunkt in allen Gelenkartikulationen zu pflegen weiß noch wünscht. All diese Fingerkunst stammt also allein von Leuten her, die sich nur unberufen in die Sache hineinmischten, ohne den Kern der Freiheit erfaßt zu haben.

Dann spielte mir Liszt seine „Irrlichter" vor, und es wurde mir immer klarer, daß die Harmonie sich aus Kontrasten entwickeln müsse und nie in einfacher Symmetrie bestehen könne. Das egale Taktieren ist nur Einförmigkeit und wirkt jeder freiheitbildenden Entwicklung entgegen. Es wurde mir immer deutlicher, daß gerade dieses Anstürmende der Ozeanwellen und des Sturmwindes von Liszt durch den agogischen Schwung eines jeden Motivs, Taktes, einer jeden Kola, Phrase und eines jeden Themas dargestellt wurde. Und von all diesem transzendentalen Naturalismus wäre gar nichts möglich gewesen, hätte er auch nur die geringste Gleichheit seiner Zählzeiten und seines Tempos oder die geringste Unabhängigkeit in dem technischen Wirken seiner Glieder zugelassen.

Dieses höhere Gesetz harmonischer Varietät, dieses Gesetz der Freiheit, allseitiger Proportionalität steht von vornherein in absolutem Gegensatz zu dem Gesetz der Gleichheit. Auf Moderation basierend leitet es zu allem klassisch vielfältig gruppierenden, organisierenden Aufbau. Ohne solche substantiierte Variation kann es sicherlich niemals zur freien Komposition einer Klassizität kommen.

Dann brachte mir Liszt das Heft mit seinen transzendentalen Etuden und sagte, ich solle es mit dem Bande von Schiller behalten.

Jetzt will ich dir noch gründlicher erklären, fuhr er fort, wie dieser Geist, der allein die Moderation entwickelt, mich in ein und derselben Weise leitet, mag ich nun Musik komponieren oder spielen. Ich komponiere Musik mit dem spekulativen Gefühl nach Freiheit, indem ich Kontraste und wesentliche Identität suche, die die Basis aller schönen Kunst und des Lebens ist.

Dieselbe Kraft der Moderation, welche aller Schönheit in der Natur zugrunde liegt, ist auch die einzige Quelle wahrer Schönheit in der Kunst, und in den letzten Jahren hat auch Zeising der Welt klar und deutlich den mühsamen Pfad gezeigt, den die Wissenschaft zwei Jahrtausende hindurch gegangen ist, um das, was die griechischen Philosophen schon lange vor Christus mit ihrem Genie erfaßten und als das Individualisierungsprinzip der unegalen Zahl, der Schlangen- und Spirallinie harmonischer Entwicklung beschrieben, zu ergründen.

In den Formstudien der Metamorphose fand Goethe sein größtes Vergnügen und kam dadurch zu dem Glauben an dieses große Gesetz, dem Humboldt ebenfalls nachgeforscht, und das Zeising ganz klar dargelegt hat. Es kann jedoch nirgends vom Menschenwillen so vollkommen zum Ausdruck gebracht werden wie gerade im Klaviermusizieren, hier aber nie, ohne daß das Gesetz der Proportionalität Tempo und Technik schafft. Das will sagen, wie ich in meinen Symphonischen Dichtungen andeute: nicht zwei aufeinanderfolgende Takte dürfen ganz gleich im Tempo sein, die Zählzeiten dürfen nie gleich sein, sonst kann nur ein niedriges Gesetz herrschen und das höhere Gesetz der Dreifältigkeit und die Vollendung des Individualisierens, welche das Lebenselement der Ästhetik ist, nie erreicht werden; denn dabei ist Moderation, daß heißt feinste Nuancierung als Verungleichung des Ebenmaßes, unerläßliche allmächtige Bedingung.

Die Menschen können nicht begreifen, daß zwar in einem materiellen, objektiven Kunstwerk niedrige Gesetze in beträchtlichem Maße mit höheren überkleidet werden können, daß aber in einer lebenden Kunst, im Musizieren, das niemals ein

materielles Werk, sondern eine vorübergehende geistige und körperliche Leistung ist, kein niedriges Gesetz gebraucht werden kann. Denn eine Bewegung kann niemals zurückgerufen, überkleidet, entwickelt oder verändert werden — sie muß in demselben Moment untergehen, wo sie sich vollzieht.

Habe ich zunächst vier Takte komponiert, dann suche ich eine glückliche Eingebung, sie mit zwei, drei, fünf, sechs oder sieben Takten in Kontrast zu setzen. Wenn ich dann dazu komme, eine Komposition, die eine lange Serie von vier- oder achttaktigen Phrasen und Perioden darstellt, zu spielen, suche ich sofort das Tempo zu variieren, sodaß jeder gleiche Formteil bei seiner Wiederholung schneller oder langsamer sowohl wie lauter oder leiser gespielt wird, in der Hoffnung, etwas von dem Wesen der Vollendung der unegalen Zahl, der Individualisierungskraft auszudrücken. Diesen proportionierenden Geist besprach ich als periodischen Vortrag in meiner Symphonischen Dichtung aus dem Jahre 1857, und die Zeit wird kommen, wo diese Agogik und Dynamik in sehr ausgeprägter Weise eine Wissenschaft in sich erzeugen wird; denn es ist das Herz des Musizierens, die Seele der Musik, reines Produkt von des Menschen Geist und Willen und Freiheit körperlicher Betätigungen.

Nie werde ich vergessen, wie Beethoven den letzten Teil seiner Mondscheinsonate spielte, sagte Liszt. Das wird mir immer das Vorbild für das Individualisieren des Spielens sein. Nie waren zwei aufeinanderfolgende Takte in Ton und Zeit gleich; denn das gewaltige Herz und der gewaltige Geist dieses größten aller Musiker waltete und schuf mit einem Gesetz, das zu hoch war, als daß man es jemals auch nur mit der geringsten Gleichheit und einfachen Symmetrie des Monomaßes hätte identifizieren können. In diesem höheren Gesetz ging mir Beethoven wie ein Jupiter voran, und ich sah, wie in Feuerbildern, diese unegalen Formen seiner unsterblichen Komposition. Die sieben-, neun-, zehn-, acht-, fünf- und sechstaktigen Gruppen in ihren variierten Linien standen mir ebenso deutlich vor der Seele, wie die Züge irgend einer plastischen Form, die ich je mit Augen wahrnahm. Ja, er spielte sie mit einer leidenschaftlichen Kontrastierung, mit der er die

Seelenleiden über seine verlorene Liebe wiedergeben wollte. Doch die Welt will diesen Schluß sowohl wie den Anfang der Mondscheinsonate beinahe mit der einseitigen Gleichmäßigkeit des Metronoms hören, die man als klassisch, sogar als Beethovenisch ansieht! Diese Einförmigkeit des Tempos nennen sie Beethoven-Tempo und sagen, es sei Tradition, berücksichtigen aber dabei nicht die Tatsache, daß sie damit Beethovens ästhetischem Gefühl gewaltig Abbruch tun.

Die unverzeihliche Art und Weise, in der das Publikum durch diese niedrige metronome Tendenz Beethoven und alle Klassiker mit Füßen tritt, sodaß man in aller Welt die Appassionata oder die Mondscheinsonate, die Eroica oder die Neunte Symphonie allgemein genommen in dem metronomen Tempo hört, ist eine Vergewaltigung jedes ästhetischen Geistes.

Und wenn einer auch sagt, daß die Genies nicht nach dem Metronom spielen, so stimmt das doch nicht ganz; denn keiner hat die Theorie der rhythmischen Entwicklung zum leitenden Geist seines Musikübens gemacht. Keiner wird behaupten, daß Lehrer und Schüler darauf hinstreben, vom Anfang bis zum Ende ihres musikalischen Lebens jeden Takt in Zeit und Form verschieden zu spielen und die Proportion einer rhythmischen Entwicklung in die Wahl und Folge dieser Unterschiede zu legen. Jedoch gerade das lernten Bach und Beethoven zuletzt als Geist der Schönheit und Vollendung ausüben, das lernte auch ich in jedem Augenblick meines Kunststrebens tun. Aber diese Weise, dieses Wesen der individualisierenden Tendenz möchten Bach, Beethoven und ich dieser Welt der Musikschulen nicht lehren, weil es in zu hohem Grade geistige Tätigkeit und ästhetischen Charakter verlangt.

Und hier diese ästhetische Beleidigung Bachs und Beethovens mit dieser pseudo-klassischen Theorie des Tempos gibt der Welt der Wissenschaft Anlaß, gerade wie Schiller vor hundert Jahren zu sagen, daß die Musik wegen dieses summierenden, sinnlichen Prozesses von der ästhetischen Freiheit gar nie geduldet werden könne.

So möchte ich gern die Musik als eine Kunst aus diesem Sumpf der metronomischen Erniedrigung erheben und hier in Weimar in einer großen Stilschule lehren auf der Grundlage dieser Proportionalität, welche der Welt ihre Philosophie des

Wahren, Guten und Schönen verleiht und sich als goldener Faden durch die Geschichte von Pythagoras bis zu Zeising zieht! Doch das Schicksal hat mir leider solch eine Schule als Zentrum der Weltbildung versagt.

Nehmen wir den dreiunddreißigsten Takt des letzten Teils von Beethovens Sonate op. 31 No. 3, so finden wir, daß der Meister ihm ausgesprochen die Bestimmung gegeben hat, als Stützpunkt eines Bogens zu funktionieren. Seine Bedeutung verlangt also eine besonders ausgesprochene Gestaltung. Er muß größer, breiter, langsamer und lauter als irgend ein anderer einzelner Takt in der Strophe sein. Doch in all den Jahren, seitdem Beethoven selbst ihn so spielte, hat noch jeder Klavierlehrer seinen Rhythmus durch das Metronom zerstört.

Der neunte Takt in op. 53 hat einen ähnlichen Zweck zu erfüllen. Ganz im Gegensatz dazu hat der zweiundzwanzigste eine entgegengesetzte Funktion; er muß also freier und bestimmter charakterisiert werden als irgend ein anderer Takt zuvor, mit Ausnahme des neunten. Aber die Schüler, Pianisten und Konzertvirtuosen, die aus aller Welt zu mir kommen, spielen über diese Formwerte mit ihren unverkennbaren metronomischen Gewohnheiten hinweg und stellen so Taktgleichheit als das Wesen ihres Tempo-Ideals hin. Das werden die Professoren der Ästhetik mit Recht ein Summieren oder materialistisches Nach- und Nebeneinander anstatt eines eine Ganzheit bildenden Prozesses nennen — Schiller bezeichnet das als sinnlich! Deshalb ist ihr Wirken pseudo-klassisch und ihre Virtuosität im Grunde genommen unmusikalisch.

Dann setze ich mich immer hin und spiele es mit meinem gesunden Menschenverstand richtig. Aber denkst du, sie merken es? Doch wenn sie es auch merken, dann flüstern sie auf dem Heimwege einander zu: „Ach, Liszt ist für unser strenges Virtuosentempo nicht mehr auf der Höhe!“

Ignorieren nun diese Pianisten schon diese klare und selbstverständliche Ausnahme in der Formbefreiung, dann ist es natürlich noch selbstverständlicher, daß sie diese proportionierende Abschattierung der gewöhnlichen vier- und achttaktigen Phrasen, Themen oder Perioden grundsätzlich ignorieren, sogar noch nie davon gehört haben, in einem syllogistischen rhetorischen

Sinne einen echt musikalischen Ausdruck zu schaffen. Bei solcher Öde ist man in der Tat oft versucht zu wünschen, sie möchten ganz und gar ihre Hände von dem göttlichen Beethoven lassen. Beethoven, der Klassiker aller Klassiker, sollte durch ein egales Tempospiel verfälscht werden! Das ist so entsetzlich! Das ist aber in der Tat die akademische Pseudo-Klassizität. Das ist der akademische Beethoven heutigen Tages!

Wären nur die Kritiker besser unterrichtet, dann wäre immerhin noch einige Hoffnung vorhanden, wenn auch die Lehrer den ästhetischen Keim des Individualisierens, der Vollendung der unegalen Zahl nicht erfassen können.

Doch auch hier ist heute dieselbe hoffnungslose Halbheit wie zu der Zeit, als Schiller in den Horen diese unheilbare Verkehrtheit zu heilen versuchte, diese Halbheit, die immer mehr Menschen ansteckt und sich über immer mehr Gebiete menschlichen Strebens ausbreitet, um einem oberflächlichen Publikum eine oberflächliche Kritik vorzusetzen.

Denke nur, wie absurd ein solcher Musikkritiker ist, der mit jener Formniedrigkeit der Symmetrie beim Musizieren sogar groß tun will, der nicht weiß, daß die unegale Zahl das bezeichnende Mittel für alle Vollendung und Schönheit in der Kunst sowohl wie im Leben ist, daß dies für das Musizieren ein ungleiches Tempo bedeutet, daß folglich das gleiche Takttempo pseudo-klassisch ist. Hier ist in der Tat eine Gruft für die Brot-Wissenschaft, die man im Geiste Schillers nicht mit Handschuhen anfassen sollte; und wir können auf die fingerschlagenden, metronomen Lehrer und Spieler Schillers Worte anwenden:

> „Wer hat mehr zum Lob der Reformen geschrieben als gerade diese Menge der Brot-Wissenschaftler? Wer steht aber jeder notwendigen Reform auf dem Gebiete des Wissens hindernder im Wege als gerade sie? Jedes Licht, das durch einen begabten Genius angezündet worden ist, wo immer es auch nur erscheinen mag, beleuchtet ihre Mängel noch deutlicher, und sie kämpfen deshalb mit wilder Verzweiflung für das kleingeistige System, das sie lehren, weil ihre Existenz ja davon abhängt, solche Kleingeistigkeit hochzuhalten. Der Arme! dieser Brot-

Wissenschaftler! Mit dem edelsten Mittel, mit Wissenschaft und Kunst, will er kein höheres Ziel verwirklichen als der Tagelöhner mit seinem ganz unedlen Mittel. In dem Reiche, wo absolute Freiheit herrschen sollte, schleppt er die Seele eines Sklaven umher."

Dies beschreibt, sagte Liszt, ganz passend diese Ensemblemusiker, Orchesterdirigenten und Instrumentalvirtuosen, die metronom dahin spielen und so Beethovens Sonaten und Symphonien Gewalt antun — den Lauf der Eisenbahn legen sie den Hauptmomenten ihres klassischen Konzertes zu Grunde!

„Wer ohne Tiefe ist, kann mich nicht anziehen" sagt Schiller, und von dem wahren Künstler im allgemeinen sagt er: „Das Zeichen des Herrschers glänzt auf seiner Stirn". Wer aber die Takte in gleichem Tempo herunterspielt und unabhängige Gliederbewegungen macht, ist ganz ohne Tiefe und wird es auch immer bleiben; er ist kein Herrscher, sondern er ist ein Sklave der Oberflächlichkeit und ein niedriges Werkzeug des Materialismus. Jedoch wie viele Jahrzehnte gingen dahin, seitdem ich gerade mit jenem „Periodischen Vortrag" meiner Symphonischen Dichtungen die Musiker hier zu heben suchte.

Es ist überraschend, sagte Liszt, wie weit diese Professoren ausholen, um dieses oberflächliche und niedrige Gesetz aufrecht zu erhalten und es klassisch zu nennen!

Hauptmann in Leipzig hat seine Theorie der Metrik wie ein Blockhaus von gleichen Quadraten aufgebaut. Er nimmt den niedrigsten Wink auf, den Hegel gibt, und baut seine Theorie auf gleichen Zählzeiten auf, indem er der absurden und sinnlosen Unklarheit folgt, daß das fixierte Maß des Musikschreibens die fließenden Maße des Musikspielens nicht aufkommen lassen soll!

Diesen toten Leichnam legt er in einen sehr schön ausgestatteten Sarg. Doch eines schönen Tages entdeckt er, daß Hegel einen nur halb ausgeführten Zusatz gemacht hat, indem er ein höheres Gesetz als dieses einseitige gleichmäßige Zustandebringen aufstellt. Er bemerkt, daß Hegel sagt, dieses einseitig gleichmäßige Zustandebringen sei die „abstrakte Verständigkeit, in welcher die Einheit am weitesten von der vernünftigen Totalität des konkreten Be-

griffs entfernt sei", während die höhere Einheit in der Ungleichheit, welche die Monotonie der strikten Identität unterbricht, darin bestände, daß „nicht eine abstrakt gleiche Form nur sich selber wiederhole, sondern mit einer anderen Form derselben Art, die für sich betrachtet ebenfalls eine bestimmte, sich selbst gleiche, gegen die erste gehalten aber derselben ungleich sei, in Verbindung gebracht werde"; und durch diese Verbindung müsse eine neue, schon weiter bestimmte und in sich mannigfaltigere Gleichheit und Ungleichheit der Einheit zustande kommen.

So denkt Hauptmann, die ganze Sache der fließenden Maße des Musizierens mit einer bloßen Bemerkung, einem einzigen Paragraphen abzutun und, ohne eine wahre, gegensätzliche Theorie aufzubauen, die Aufmerksamkeit abzulenken, damit die Schulen ruhig und ungestört bei ihren niedrigen Gesetzen des Spiels verbleiben und sich ihr tägliches Brot leichter verdienen können. In § 183 seines Werkes sagt er: „Diese (musikalische Metrik) ist zwar in der praktischen Ausübung mannigfach modifiziert, aber auf unbestimmbare Weise und doch immer nur in der Bedeutung jener metrischen Verhältnisse."

Und hier hast du, mein Exzelsior, immer wieder dieselbe Allerweltsoberflächlichkeit der Theoretiker, die, wie sie es in ihren eigenen Worten zeigen, mehr oder weniger „auf unbestimmbare Weise", also für eine unzulängliche Wissenschaft Propaganda machen. Dies schafft aber, wie Aristoteles sagt, stets nur Pseudo-Klassizität.

Charlatanismus nennt sich ja immer Klassizismus — denn nur ungern will er sich selbst erkennen. Und gerade weil diese Akademiker auf eine solch unzulängliche Wissenschaft sich stützen, sind sie gegen mich und lachen den aus, der zu mir gehen will, wie Maas es dir gegenüber tat.

Wenn es mir nun nicht vergönnt sein sollte, mein Exzelsior, meine Stilschule hier zu gründen, wird Gott vielleicht für dich den Tag kommen lassen, wo du zu meinem Angedenken eine Liszt-Schule des transzendentalen Musizierens schaffen wirst auf der Basis dieser unbegrenzten Schönheit, welche dieser individualisierende Geist des Proportionierens allein verkörpern kann. Da werden keine Fingerbewegungen oder

Hammertätigkeit, keine gleichen Zählzeiten zugelassen, sondern die Wahrheit der Lebensähnlichkeit wird die harmonische Entfaltung als das Gesetz der Freiheit lehren.

Dann nahm Liszt das Thema aus Beethovens Adagio in dem fünften Konzerte auf und begann darüber zu improvisieren. Ich verfiel wieder in denselben Glückszustand und konnte erkennen, wie er fast unendlich die Wiederholungen und Entwicklungen variierte, in denen er seine Lebensähnlichkeiten und Unterschiede an der Beethovenschen Form schuf. Niemals werde ich diese Leistung Liszts vergessen. Sie war geradezu göttlich. Die geistige Kraft, die Beethovens sicherlich schon göttliche Inspiration erfassen und mit ihr eins werden konnte, als ob sie diese schuf, immer neue Wandlungen erdachte, Verlängerungen, Verkürzungen des Themas, Erweiterungen und Verengerungen der Züge: solch ein schöpferisches Genie steht weit über irgend welcher sonstigen künstlerischen Tätigkeit und Freiheit.

Schließlich hörte Liszt mitten in seiner Verzückung auf und sagte: Siehst du nicht, daß das ganze Wesen dieses bewußt künstlerischen Variierens alles ist, was die Improvisation, die Kunsttätigkeit überhaupt, das wahre Musizieren, die Schönheit, harmonische Entwicklung in Tempo und Technik, die Lebensähnlichkeit sowie die Evolution des Lebens ausmacht? Wie könnte da das N i c h t - V a r i i e r e n, die monotone Zerstücklung der Metronomie, in der Musikkunst etwas anderes bezwecken als sie zu vernichten!

Doch ich will dir zeigen, daß ich auch die Fülle der Varietät in eine niedrigere Form hineinlegen kann. Dann begann er einen seiner Faustwalzer zu spielen. Auch hier ließ er immer wieder die faszinierende Wirkung, die Formen der Variation gerade wie vorher hervorströmen. Es war auch eine unvergleichliche Äußerung einer reinen geistigen Freiheit des Willens.

Es erschien mir für einen jeden Sterblichen hoffnungslos, daß er es jemals so spielen könnte wie er, wie der Meister selbst! Sicherlich wird es mir vom Schicksal nie wieder auf Erden vergönnt sein, einer solch hohen Offenbarung der reinen geistigen Freiheit des menschlichen Willens beizuwohnen.

Ich beziehe mich hier nicht auf den einen Tag, auf das erste Mal, als ich ihn in Weimar spielen gehört habe; ich beziehe mich auf alle die Male, die ich ihn in Weimar hörte; seit meinem letzten Besuch bei ihm in Weimar im Jahre 1885 glaube ich die Tür zu diesem höchsten Himmel des Erdenlebens für immer, für mich wenigstens, verschlossen!

FÜNFTES KAPITEL

VIRTUOSITÄT UND UNSTERBLICHKEIT

Ja, sagte Liszt, als wir zwei Tage später auf unserem zweiten Spaziergange in den Park kamen, soll überhaupt Schönheit in der Technik liegen und zum Ausdruck gebracht werden, so muß diese den Geist des Harmonienstreites atmen; denn nur hier vereinigen sich Form und Bewegung in freier Verbindung. Wie soll sich aber ein Streit entwickeln, wo nur Vereinzelung vorhanden ist? Wie sollte ein Schlag, Fall oder Wurf, ein Schwingen oder ein Rollen jemals etwas anderes sein als eine Vereinzelung und Trennung der Tätigkeit? Nur durch Impulswirbelung, welche unendlich allseitig Bewegungskontraste schmilzt und das Zykloidieren schon inne und zu eigen hat, kann man Freiheit in der Tätigkeit entfalten. Da es in der ganzen Natur keinen Rhythmus, keinen Herzimpuls, kein Wogen des Blutes durch die Adern ohne diese feine Modulation fortwährenden Streites des Impulswirbels gibt, so ist eine lebensähnliche Kunst undenkbar, ist selbst die geringste Spur harmonisch-rhythmischen Impulses oder Wirkens unmöglich, ohne den abgemessenen Streit dieser natürlichen konstitutionellen Kontraste der Bewegung. Dies gestaltet sich als Proportionswirbeln und ist Quell nicht allein aller Klassizität des Pianisten, sondern alles kosmo- wie mikrokosmologischen Lebens überhaupt. Wenn ich den Oberarm nach unten in seine nach innen sich drehende, spiralisierende Bahn dränge nach dem Klavier hinaus, während ich die Tasten berühre langsam wirbelnd, so ist der Vorderarm bald gezwungen, aus etwa einem Pronationsdrang durch Supination und darauf folgende Pronation ein Gegenwirken gegen jene langsame Bewegung des Oberarms auszuführen. Doch der Oberarm herrscht und

zwingt den Vorderarm zum Beitrag an der Arbeit des Ganzen durch allmähliche Abschattierung. Gleichzeitig kann die Hand keine Verteilung dieses Einflusses erwirken, ohne daß sie vielmals wirbelt, und ohne diese Vorderarm- und Handverteilungen kann jener Oberarmausfluß nicht ausführlich auf Berührungsbahnen durch Ortswechsel arbeiten.

Dies ist ein Beispiel für das Wirken des Harmonienstreites, und zwar in dem ersten und niedrigsten Grade. Aber es enthüllt uns, daß das Prinzip des Lebens und der Klassizität in der Kunsttätigkeit — das Herrschen der primären Kräfte, die Zentralregierung ist. Dieses Reich der Harmonie als ein ewiges Streiten liegt im ewigen Verschmelzen und kann niemals detailliert angefangen oder ausgeübt werden. Es ist das erhabenste Ideal des Künstlersehnens, das schöpferische, durchaus göttliche Moment alchemistischen Zusammenfügens der Kontraste der Glieder der Harmonie, welche die Seele des Prozesses erzeugen und erhalten. Natürlich kann dies Prinzip des Wahren und Guten in der Schönheit niemals verwirklicht oder auch nur nachgeahmt werden durch irgend eine Art solcher Zerstücklung.

Der Geist der Schönheit beginnt sich in dem Augenblick zu offenbaren, wo die kontrastierenden Bewegungen in Unterordnung unter die Herrschaft der Gesetze der Proportion als spiralartige Modifikationen der sphärischen Verteilung diese höheren Linien der Grazie, also der Zentralherrschaft, darstellen. Dies ist die Schönheit — denn wenn kein mannigfaches Wirken des Kontrastes vor sich geht, so ist nur ein totes Wesen vorhanden, und dann hat man nach Schönheit als etwas Wirklichem, als Wahrheit der Tätigkeit niemals wissenschaftlich gestrebt. Die Tatsache bleibt unveränderlich bestehen, daß die primären Bewegungen, in denen das Leben verkörpert wird, in unaufhörlichem Arbeiten sekundäre und tertiäre beherrschen — denn immer ordnet der Logosgeist des Lebens seine Harmonie mit und in der Materie. Diesen Grund der absoluten Schönheit und des Lebens, vor allem in der Methode des instrumentalen Musizierens beim Klavierlegato, sollte man erkennen und lehren; — ist doch hier die Schönheit als Akt des freien Willens begründet!

Die Schönheit, die auf einer kindlichen Wange blüht, ent-

springt nicht dem fortgesetzten Wollen eines bewußten Geistes; jene Marmorstatue der Psyche dort im Garten vermag auch nicht eine ihrer schönen Linien zu bewegen, um einen Proportionierungsprozeß, ein Werden und Vergehen der Beziehung dieser rationellen Maße hervorzurufen, die allein den Geist der Schönheit als ein Leben, als eine Wirklichkeit darstellen. Immer das Werden und Vergehen der Proportionen, die Annäherung der Verhältnisse machen das Leben zu einer unendlichen Offenbarung des Ewigen. Dies allein ist ein Prozeß, ein Werden und kann der Kunst Lebensähnlichkeit verleihen; denn es allein ist Schönheit.

Ein Gemälde aber, eine Statue oder eine Dekoration kann kein Leben enthalten; denn die Verhältnisse sind fixiert und darum tot. In einer Methode der Tätigkeit muß also der wirkende Einfluß im harmonischen Ganzen und in all seinen Einzelheiten dem Werden und Vergehen einer modulierenden Berührung unterworfen sein. Allein in Zykloidenwirbelsystemen liegen diese Eigenschaften einer arbeitenden, also berührenden Harmonie, ein Quell künstlerischer Schönheit des Pianisten.

Du siehst, fuhr Liszt fort, die ganze Frage der Schönheit ist zugleich die der harmonischen Moderation, des Modulierens des Einflusses gemäß den Proportionskomplexen. Aber Modulation kann nur auf dem Wege der Modulation ausgeführt werden. Sie kann nie durch Stillstand, wie Handhaltung oder Winkellage oder irgend eine denkbare Art Schlag, Fall oder Wurf ausgeführt werden. Durch Schwingen, Schütteln, Vibrieren oder irgend etwas anderes auf dem Wege des Rück- und Vorwärtsbewegens Modulation fertigbringen zu wollen, das ist noch viel schlimmer; denn das bricht und zerstückelt die Bewegung und unterbricht das Wirken des Willens und zwar deswegen, weil es ein frei arbeitendes Gleiten der freien Gelenke nicht aufkommen läßt. Modulation wird nur dadurch zustande gebracht, daß der Wille seinen Einfluß auf die Sache beständig moduliert. Dagegen alles Gerede über passives und unbewußtes, willenloses, automatisches Hervorbringen der Schönheit verdient keine andere Bezeichnung als Torheit. Der Wille darf niemals seine Regierung, der Geist seine Bestimmung aufgeben, und in der Anerkennung der Proportionen kommt der angeborene Sinn für Schönheit mit

ästhetischer Ekstase jeder Modulation entgegen; jubilierend verschafft er sich Ausdruck in dem Gefühl der Rührung, Liebe: „Ich frohlocke, Deinen Willen zu tun, o Gott!“ „Deine Wahrheit soll immer mein Schutz und mein Schirm sein.“ „Dein Wort ist in Wahrheit ein Licht auf meinem Wege.“ „Himmel und Erde sind voll Deiner Herrlichkeit.“ Wenn ich so, mein Exzelsior, am Klavier meine Proportionen in Geist, Körper, Gefühl und Wille moduliere und sie auf die Tasten in Tönen ausströmen lasse über die Welt hinaus, dann bin ich Eins mit Gott, wie es in der heiligen Schrift steht: „Gott ist es, der in uns wirket, zu wollen und zu vollbringen diese Freude!“

Als wir diesen Morgen in der Kirche während der Messe auf den Knieen lagen und beteten: „Am Anfang war das Wort“, „Dein Königreich komme“, da betrachteten wir im Geiste, daß das Universum, die Schönheit Gottes Schöpfung ist, und wir wünschten, bewußt an dieser schöpferischen Tätigkeit teilzunehmen und so mit dem Willen des Schöpfers uns zu vereinigen. Das ist eine Teilform der Verehrung; denn jede Form der Tätigkeit, die mehrere Menschen auf einmal zuläßt, muß für jeden einzelnen nur ein Teil sein. An meinem Klavier aber bin ich mit Gott allein — da bin ich am Busen des Vaters, ich wirke, wie Gott wirkt, sofern alle Fähigkeiten meines Wesens die Harmoniemodulierungen der Schönheit bewußt, das heißt moralisch, führen beim Vorangehen in dem Schaffen und dem Glauben, der uns das Reich offenbart und vergegenwärtigt, wo die Schönheit aus der Harmonie des Unendlichen universalen Lebens ewig über den Tod siegt!

Arbeitende Modulation im Mechanismus kann niemals beginnen, ohne daß man zunächst einen Weg für eine ununterbrochene Fortsetzung des Wirkens hat! Da nun die Tasten auf und ab gehen und so für sich einer absoluten Trennung in ihrer Bewegung unbedingt unterliegen, so ist der einzig denkbare Kontrast, der in sich selbst die Natur der ewigen allseitigen Kontraste in fortgesetzter Vereinigung birgt, die Wirbelung. Hier in dem minimalen Konvolvieren und Artikulieren, dem Ineinandergleiten und Wirbeln aller Armgelenke (die Hand ist ja in Finger gezackt, die elastisch mit der Hand vereint liegen und nur eine Bewegung in Gemeinschaft mit der Hand zulassen sollten) können sich Tastenbewegungen und unend-

liche Armharmonien unsichtbar verschmelzen. Die variierende Einwirkung fortgesetzter Arbeit und das Modulieren der Artikulationen werden alle in den Tonfolgen gehört, aber vom Auge nicht gesehen. Denn die Ökonomie des harmonischen Kommunismus aller Bewegungen und der Einwirkung, welche die Schönheit der Tonformen schafft, führt auch den Tod des Schönen, das fließende Erlöschen der Proportionen als werdenden Prozeß, herbei, von dem ich am Tage vorher sprach; denn der Tod, dieses fortwährende Vergehen zu neuem Entstehen — wie das Leben ewiges Werden und Erlöschen der Proportionen ist — ist immer der Quell des Schönen. In diesem verzehrenden Feuer der Arbeit, also der Anwendung der Bewegung, wird der Ton in den Tonformen vertilgt und in sie umgesetzt, so daß man nicht sieht, sondern hört: das Verschmelzen der Wirbel-Harmonien.

So oft nur die Wissenschaft höher steigt, so oft die Philosophie ein tiefer liegendes Gesetz aufdeckt, so ist dies nur immer ein neuer Beweis für die primordiale Modulation und Subordination unter zentraler Regierung, jenem Quell des Schönen und der Lebensformen. Es ist nur eine mehr erschöpfende Kenntnis von der Schönheit der Schöpfung und von des Schöpfers Willen; es beweist uns nur, daß alle Wissenschaft und Philosophie sowohl wie alle Religion nur die Moderation und Freiheit des Willens des Individuums als das erste und größte Gebot, eben als Schönheit in Menschentätigkeit, lehrt. Und da die Kultur sich absoluter Weisheit nähert, so wird man die wahre Gottesliebe des Erstgebotes, die reine Kunstquelle der Zukunft in meinem Kunstmusizieren erkennen, denn sie kann für den Willen des Individuums als individualistische Freiheit nirgendwo anders gefunden werden. Zu sagen, daß sie mit ihrer primordialen Schönheit in der vereinigten Tätigkeit vieler Menschen, im Musikdrama liegen könne, das ist verfehlt, das widerspricht jeder Theorie und Anschauung von der Göttlichkeit menschlicher Individualität. Denn die Zufälligkeiten des Außenlebens, wo der Mensch ja bisher immer als Spielball des Schicksals erschien, jenes Reich des zweiten Gebotes, das ist eben das Reich des Dramas. Also kann es nimmer Grundquell der Kunst des Individuums werden oder sein.

Immer wieder, mein Exzelsior, möchte ich dich in der

Jugend davor warnen, jemals auf den zu hören, der sagt, klassisches Musizieren auf dem Klavier sei anders möglich als in unaufhörlich wirbelndem, impulsiv arbeitendem Gleiten aller Armgelenke unter einander und auf den Tasten. Alle, welche sagen, man könne Klavier schön, musikalisch spielen durch Schlag, Fall oder Wurf, Schwingen des Armes oder der Glieder, durch das Gewicht der Schwere oder mit irgend einem anderen anorganen, halbtoten Mechanismus, solche Leute halte dir fern! Sie haben nicht mehr wirkliches Talent für Kunst, sie haben nicht mehr angeborenes Genie, um die Schönheit eben als ununterbrochenes, immanentes Werden und Vergehen des Einwirkens zum Ausdruck zu bringen, nicht mehr ästhetisches Gefühl, verbunden mit Verständnis für höhere Mechanik, Physik und Physiologie, sie haben nicht mehr Beziehung zur klassischen Musik, als man bei dem Manne voraussetzt, der dort Steine und Mörtel zu einem Hause auftürmt, das da das ganze Leben hindurch fixiert feststehen soll. O ja, sie können die Noten schnell oder langsam, laut oder leise, in verschiedenen monotonen Taktfolgen eines Stückes mit Fingerfertigkeit oder irgend einer anderen Zerstücklung spielen, aber dies alles ist ja nur ein niedriger Mechanismus, eine niedrige Kunst. Bei ihren Tätigkeiten verlangen solche Leute gar nicht nach dem Proportionieren des Geistes der Schönheit; sie wollen keine Harmonie in ihrer Berührung. Und so wird es zwar vielen Leuten genügen, aber es wird in gar keiner Beziehung zur Ästhetik stehen und deshalb auch nicht zum Wahren, Guten und Schönen; es führt also auch von Gott und vom ewigen Leben weg!

Das Bedürfnis, auf dem Klavier zu schlagen, mit irgend einem Fall, Wurf oder Anschlag an die Tasten zu kommen, um Ton zu erzeugen, entsteht aus der Armut an Impulskraft. Der Betreffende hat kein Herz, er empfindet nicht, oder er hat kein Hirn, er kann nicht denken; denn richtiges Denken schon würde ihm das quellende Fühlen entfalten. Falls es mit der Fülle der Seele aus ihm hervorquellen würde, mit Ausdrucksdrang und in Überfülle des Impulses, „in der Höhe des Gefühls", wie ich stets sage, so wird das allein als Zentralfeuer und sympathische Nervenströmung seine Hände über die Tasten kosend, streichelnd, gleitend, wirbelnd, wirkend ziehen.

Das wird ihm Gestaltung, Motivierung, Modulierung des Ausdrucks in der Tonreihe verleihen. Das wird die wesentliche Subordination des Außengliedes erzwingen, denn das wird im Zwanglauf alle Glieder vom Solarplexus, von der Herzensregion bis in die Hände vor sich drängen. Wirken so in ununterbrochener Arbeitsleistung die Glieder des Herzensmenschen, des Impulsmenschen, des göttlichen Sonnenmenschen eines durch das andere, das primäre durch das sekundäre frei herrschend, so heißt das nicht, daß sie a u s-einander hebeln, um zu hämmern, und stets den Impuls und die Arbeit unterbrechen mit irgend einem verfeinerten Anschlag oder einer selbstbetrügerischen „freien" Fallweise! Ja, den Gottmenschen wirst du an der Überfülle des Gefühls erkennen, das aus dem Herzen strömt und in die Tasten zwangläufig hineinsprudelt und gleitet. Der bloße Hirnmensch mit all seinen Tüpfeleien der Anschlagsarten ist für das Kunstmusizieren untauglich. Du kannst ihm kein Herz schaffen! Man muß ihn bei seinen tausenderlei Täuschungen, bei der alten Winkelkram-Mechanik, der Pseudowissenschaft, Scheinästhetik und alledem lassen.

Wer deshalb versucht, hinsichtlich der Schönheit so zu täuschen, wer durch Trennung und Einfachheit einer Anschlagsbewegung oder Fallart der Klassizität Gewalt antun will, dem gehe möglichst weit aus dem Wege; er ist für dich in deinem Streben nach höherer Kunst wertlos. „Das Festhalten am Idealen ist unseres L e b e n s höchster Zweck" nicht nur, sondern auch höchster Zweck der Kunst. Und wo da ein Pianist ist, der nicht deutlich ein hohes Ideal von Harmonie in seiner Kunsttechnik vor Augen hat, der nicht den Adel der Freiheit als den Selbstzweck seiner Technik erstrebt, der ist sicher ein Handwerker oder ein Demagoge. Den Künstler wirst du an der Fähigkeit erkennen, die Seele eines Prozesses als harmonischen Organismus, als einen Streit in kontrapunktischem Geist zwischen primären, sekundären und tertiären Bewegungen, — alle frei und unendlich, — zu schaffen, ja, er könnte diese Bewegungen sogar ganz vom Klavier getrennt darstellen; und sie würden die Grazie ebenso vollkommen zum Ausdruck bringen wie irgend welches Tanzen; sie würden im geistigen Sinne sogar noch höher als das Tanzen stehen, weil sie Proportionswirbel als Selbstzweck entfalten und in

der Kunstanwendung, im Tonwirken dem Auge entschwinden, ganz in der Tonwirkung aufgehen. So wird die Seele in den Tonformen sich abspiegeln und werden die Körperbewegungen sich in den Modulierungen des Gotteswortes, eben des grammatischen Geistes der Periodenberührung auflösen. Wenn solch eine freie Individualisation der Kunsttätigkeit an und für sich, als Ding in und für sich, — in sich selbst Schönheitszweck als Harmonienfließen — während der instrumentalen Leistung nicht sonnenklar, nicht deutlich erkennbar hervorstrahlt, dann kann man das nicht edle Kunst nennen! Wer ohne solch eine Technik, die im Grunde Selbstzweck ist, auf dem Klavier musizieren und auch lehren will, den muß man meiden, wenn man in der Erkenntnis und Kraft der Schönheit, Wahrheit und Freiheit zunehmen will. Hierbei muß man immer des Aristoteles gedenken, der in seiner Politik sagt: „wo beim Betreiben der Musik . . . nicht die Veredelung dessen, der die Kunst betreibt, bezweckt wird, da ist sie keine würdige Beschäftigung freier Männer."

Vergiß nicht, mein Exzelsior, daß jede Kunst, bei der die Mechanik, die Technik nicht in sich etwas Schönes, ein Wunder der Freiheit, eine Wahrheit harmonischer Entwicklung ist, nicht die höchste Kunst sein kann. Wenn ich nun solch eine Kunst, solch eine Tatsache in der Geschichte geschaffen habe, wenn ich eine Kunstätigkeit zustande gebracht habe, in der die Mechanik, die Technik edel, schön und frei ist, dann wird bald auf Erden die Zeit kommen, wo die Menschen nicht länger zu behaupten wagen, Technik dürfe keinen Selbstzweck haben. Und hier wiederholen wir Schillers göttliche Worte aus dem dreiundzwanzigsten Briefe:

> „Diese geistreiche und ästhetisch freie Behandlung gemeiner Wirklichkeit ist, wo man sie auch antrifft, das Kennzeichen einer edlen Seele. Edel ist überhaupt ein Gemüt zu nennen, welches die Gabe besitzt, auch das beschränkteste Geschäft durch die Behandlungsweise in ein Unendliches zu verwandeln."

Da nun all diese „Methoden" des metronomen Spielens und der fingerbewegenden, einzeln anschlagenden Zerstücklungen von materialistischen Menschen herrühren, die verhält-

nismäßig wenig unter solch seelenzerstörenden Tendenzen leiden, so wird man sie von der Seelennotwendigkeit einer höheren Kunst nicht überzeugen können, noch viel weniger von der Rettung der Seele durch die Freiheit. Mit ihren Fingerübungen und „schönen" Schlagmanieren müssen sie all im Grabe zu Staub werden; vielleicht wird Gott sie nach einiger Zeit zu einem neuen Kampf ums Leben aufrufen. Dann wird am Ende des nächsten Jahrhunderts mein Klassizismus in der Technik akademisch geworden sein; und wenn dann die Menschen schon als Kinder mit Tonleitern als Wirbelungen des Oberarmkopfes im Schulterblattsockel, als Spiral-Oszillationen im Ellenbogen und als zykloidale Wirbelungen im Handgelenk anfangen, wenn sie in wellenförmigen, harmonischen Kombinierungen das ganze Wirken vom Herzen bis zu den Händen die ganze Linie entlang so in Zahlengliedern gestalten, und wenn alles als arbeitende Energie und rückwirkende Synergie verschmolzen in moderierenden Artikulationen verborgen ist, ja, dann werden ihre stolzen Naturen wenigstens über die Wahrheit stolz sein können. Das wird schließlich für die Welt besser sein, und ich muß annehmen, daß dies der Weg ist, den die Welt nach Gottes Willen hat nehmen sollen. Er kommt mir zuweilen ziemlich lang vor, aber größere Körper bewegen sich langsamer, die weiter liegenden Sterne bewegen sich in größeren Kreisen und deshalb weniger schnell als die kleineren, und sie sind es, welche die Harmonie leiten; es ist in der Tat so wie bei der Armspirale, welche die Handdrehungen führt. Ja, ich muß annehmen, daß es in dem unendlichen Plane Gottes so recht ist; und nachdem wir unsere Schuldigkeit getan haben und den Augen der Menschheit entschwunden sind, dann wird sicherlich ein echt klassisches Klavierspiel einmal akademisch werden.

Aber es ist möglich, daß Gott sie nicht wieder zur Erde zurückbringt, — du erinnerst dich, daß Christus sagt, alle nutzlosen Seelen würden gesammelt und verbrannt werden. Ja, Christus drückt in seiner erhabenen Ironie die Universalität der Idee in jeder Beziehung so universell verständlich aus, daß jede unnütze Seele sich ganz leicht die Mühe entgehen lassen kann, die Anwendung des Universalismus auf ihr Leben, ihre Kunst, ihre Technik zu sehen. Und da die Ästhetik gerade

mit dieser Universalität des individualisierenden Bewußtseins und dieser Freiheit des Willens zu tun hat, so kommen wir mittels reiner Ästhetik immer wieder auf jenen Punkt aller Punkte in Erziehung, Kultur, Kunst und Leben — auf das absolute Prinzip von Christi freiwilliger Unsterblichkeit. Und im Gegensatz dazu lernen wir jeden Tag immer deutlicher den breiten Weg wahrnehmen, auf dem, wie Christus sagt, die Massen der Einseitigkeit, dem Unästhetischen zur unumgänglichen Lebenslosigkeit folgen.

Ja! Die Schönheit, ihre in unermüdlichem Streite liegende Harmonie trägt die Quelle der Unsterblichkeit in sich; denn die Schönheit ist das Wort Gottes, in der feinsten und kleinsten Blüte sowohl als auch in der erhabensten, und so in allen Formen des Lebens als lebende Form. Die Schönheit ist das Wort Gottes vom freien Willen, in jedem erhabenen Akt und jeder harmonischen Entwicklung wieder geschaffen.

Und der Wert all unserer Kunst hängt von unserer Erkenntnis dieses wahren Geistes der Schönheit ab, der proportionierenden, individualisierenden, befreienden Gesetzmäßigkeit harmonischer Entwicklung. In der bewußten Verkörperung dieser Wahrheit, im Schaffen dieses harmonischen Streites liegt der Quell der Freiheit unserer Klavierkunst. Nur in dem lebenslangen Streben, diese Göttlichkeit auszuüben, haben wir die Möglichkeit, unser moralisches Wollen zu fördern; nur dieses moralische Verlangen und Streben nach Selbst-Universalisierung, wie Christus meinte, verleiht dem Menschen ewiges Leben. Da aber dieser freie Wille in der Tätigkeit liegt, denn Wille ist Tätigkeit, so ist die Technik Quelle der Göttlichkeit und Unsterblichkeit und ist deshalb Virtuosität genannt worden. Für höher strebende Menschen ist daher die Unterscheidung zwischen wahrer und falscher Virtuosität die wertvollste aller Erkenntnisse. Die wahre Technik ist die freie Technik; die göttliche Virtuosität ist virtuos, weil sie schön ist: und das Wahre, Gute und Schöne bringt, wie wir eben sagten, aus der individualisierenden Proportionalität die Verhältnisse einer absoluten und mannigfaltigen harmonischen Entwicklung der arbeitenden Bewegung hervor; das entspringt, wie Schiller in seinem siebenundzwanzigsten Briefe sagt, „der freien Bewegung, die sich selbst Zweck und Mittel ist." Und Aristo-

teles schreibt im zwölften Buche seiner Metaphysik bezüglich Gottes schöpferischer Tätigkeit, des Kosmosquells: „es ist dies die reine Energie, wo der letzte Zweck mit der bewegenden Kraft der Welt zusammenfällt. Diesen obersten Zweck zu erreichen, ist für alle das beste. Derselbe bewegt wie etwas, das geliebt wird, und ist die Liebe ewigen Lebens." Leibniz beschreibt diesen liebenden Vorgang der Harmonie des Lebens in seiner Monadologie (81): „Dies System (Harmonie) bewirkt, daß die Körper so handeln, als ob es keine Seelen gebe, und daß die Seelen so handeln, als ob es keine Körper gebe, beide aber in der Weise handeln, als ob eins auf das andere einwirkte." Dies alles muß auch von unserer Freiheit in der Technik gelten. Aus dem ewigen, allseitigen Sprudelquell der Wirbelproportionierung geht die Freiheit der Schönheit hervor!

Und dieses Erkennen der wahrhaft schönen Virtuosität ist nicht schwierig. Keine einzige Regel in der Wissenschaft, kein Axiom in der Philosophie, kein Dogma in der Theologie gibt es, das nicht auf proportionierte Vereinigung hinzielt. Dieses Wesen harmonischer Freiheit hat das Fundament zu jeglicher Zivilisation gelegt. Gerade deine Nation trägt ja den Wahlspruch: E Pluribus Unum (Einigkeit macht stark); jede Nation in der Geschichte hat diese selbe Quelle ihrer Existenz gepriesen. Da nun Schiller seine ästhetischen Briefe zu keinem anderen Zwecke schrieb als darzulegen, daß das Wohlergehen und die Macht der Nationen von der ästhetischen Entwicklung des individuellen Willens abhinge; da Christus, wie er ja selbst sagte, aus keinem anderen Grunde in die Welt kam, als um die Annahme dieser selben ästhetischen Selbstuniversalisierung des individuellen Willens zu fördern: so können wir versichert bleiben, daß wir unserer eigenen Göttlichkeit keinen Schritt näher kommen, daß wir auch nicht den Grund zu unserer erstrebten Unsterblichkeit legen, wenn wir nicht lernen wollen, Freiheit in unserer musizierenden Virtuosität auszuüben.

Und wahrlich! Freiheit ist keine Zerstücklung, Freiheit ist keine Trennung! Alle Fingerbewegungen aber, jedes metronome Tempo ist Trennung und Zerstücklung! Dies ist ebenso nutzlos für die Göttlichkeit, ebenso unnötig beim Klaviermusizieren, ebenso falsch in der Kunst und schlimm in der Tätigkeit wie jede andere Form der Vernichtung. Fallen, Werfen,

Schwingen oder Pendeln steht noch viel niedriger als das einfache Schlagen; denn diese erstreben die Untätigkeit des Willens, die Verherrlichung der bloßen Materie oder des Gewichts, jenen breiten Weg des Todes. Das Schlagen zerstückelt, trennt den Willen; der Fall aber will den direkten Willen in Bewußtlosigkeit und Tod einlullen und dadurch Betrügerei fördern, die den Ton ohne den ästhetischen Reichtum des Willens, ohne die Welt der komplexen Bewegungsanwendung hervorbringen will, welche allein in sich harmonische Entwicklung erblühen läßt.

In jeder Zeile deutet Schiller den höher strebenden individualisierenden Geist der Ästhetik an in Worten, welche gerade für unsere Klaviertechnik so hülfreich sind, falls wir sie aus dem Impulsleben des Herzenswirbels entfalten und uns von jeder Anschlags- und Fallart lossagen wollen. Hier im reichhaltigen letzten Brief sagt er:

> „Die Lust kann er (der Mächtige) rauben, aber die Liebe muß eine Gabe sein. Um diesen höheren Preis kann er nur durch Form, nicht durch Materie ringen."

Wer mit Anschlag, Fall, Wurf oder Schwingen mit der Masse spielt, raubt den Tasten den Ton mit der rohen Gewalt der Einfachheit, mit nicht-motivierender Materie. Wer mit spiralartikulierenden Verschlingungen der Impulsentwicklungen die Tastenreihe berührt, als wollte er sie umfassen, zeigt jene Liebe, und mit unendlich feiner Form ringt er und gewinnt sie um den höheren Preis. Niemals kann man mit irgend einem Trennungsakt, wie jeder Anschlagsweise und Fall- oder Fingerfertigkeit, dem Geist der Schönheit etwas anderes als Verletzung beibringen.

Und gerade in Schillers Schlußworten finden wir wieder den endgültigen Begriff dieses Geheimnisses der Pianistenkunst:

> „In dem ästhetischen Staate ist alles ein freier Bürger ..... Und wo ist ein solcher Staat zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder fein gestimmten Seele; der Tat nach möchte man ihn wohl nur da finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner

Einheit geht und nicht nötig hat, die Freiheit anderer zu kränken, um die seinige zu behaupten."

Das alles können wir von der ästhetischen Impulstechnik unseres Wirbelsystems sagen, und deswegen diese Harmoniekunst mit dem ästhetischen Staate vergleichen. Diese impulsive Harmonie auszuüben, liegt dem Bedürfnis nach wohl in jeder Seele, weil es ursprüngliche Sonnenbewegung, Herzensbewegung, Seelenbedingung sowohl des Universums wie des Menschen überhaupt ist. Der Tat nach wird man den ästhetischen Staat finden nur in den auserlesenen Seelen, welche nicht die geistlose Nachahmung des Schlages oder Falles, jene fremden „Sitten" oder Traditionen mitmachen, sondern welche an der Hand der Eigenschaft des Schönen der Natur die Harmonie-Entwicklung des Verfahrens lenkt, wobei jedes der Armglieder durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einheit des Wirbelns aus quellendem Impulse geleitet und so von keiner hebelachsigen Not gezwungen wird, die Freiheit eines anderen Gliedes zu beeinträchtigen, um die Wirbelfreiheit seiner eigenen Formtätigkeit zu behaupten. Aber bei jeder möglichen Fingerfertigkeit wird der ästhetische Staat für den Pianisten vernichtet, da diese Unabhängigkeit des Gliederwirkens zu ihrer Art der einseitigen „Freiheit" nur gelangt, indem sie dabei jede denkbare Freiheit jedes anderen Gliedes durch die Haltung, zu der sie gezwungen wird, ausschließt. Nur in der Wirbel-Harmonie, unsichtbar in der Arbeit vertilgt, kommt man zur Realisierung des absolut ästhetischen Tuns, worüber Schiller sagt:

„Die Kraft muß sich binden lassen und dem Zaum des Amors gehorchen. Dafür breitet er über das Physische, das in roher Einfalt die Würde freier Geister beleidigt, seinen mildernden Schleier (das Schmelzen der Harmonie) aus und verbirgt uns die Verwandtschaft mit dem Stoffe mit einem lieblichen Blendwerk von Freiheit."

Aber mit dem Augenblick, wo ein Fall oder Schlag stattfindet, hört die Harmonie auf, da, um den Schlag oder Fall zustande zu bringen, man vorher beim Heben eine geraume Zeit den Konnex mit der Taste unterbrochen haben mußte, und bei dem Heben sowohl wie bei dem Schlagen kann niemals ein fortgesetztes, konstantes Arbeiten entfaltet werden.

Weder Anschlags- noch Fall-Lehre kann ihre Roheit und Gewalt der Einfachheit verschleiern. Diese Lehren passen nur jenen einseitigen Menschen, die den allseitigen Geist der Schönheit und Ästhetik in seiner höchsten Erscheinung als Harmonieverschmelzung einer Seelenäußerung, eben eines realen Aktes der Harmonie in der Arbeit, nicht begreifen, ihm keinesfalls mit Verständnis werden folgen können. Darum verstehen meine „Schüler" meine Technik nicht als Kunst, weil sie mein Legato nicht studieren und nicht einmal hören oder merken, daß es etwas Grundverschiedenes von ihrem Legatospiel ist. Jenes Blendwerk der Freiheit, wovon Schiller hier schreibt, ist das Verschmelzen der Harmonie, jener Schleier der Schönheit, welcher allein aus primärem, sekundärem und tertiärem Wirbelwirken hervorgehen kann, wie ich dir gestern beim Vorspielen von Chopins Des-Dur-Walzer und in meiner Tonleiter zeigte. Diese Verschmelzung entsteht aus der Dreifältigkeit des Wirbelns, und wie alles wahr Harmonische beseitigt es alle Einfalt und damit die Roheit und Gewalt jeder Einseitigkeit. In diese Höhe des Absoluten der Kunstleistung kann aber kein Mensch auch nur einen Einblick erlangen, der an eine Anschlagsweise, eine Spielbelastung oder Fallart glaubt; und Werfen oder Schwingen ist noch einseitiger, noch ausgesprochener dem bloßen Hin-und-Her der Zerstücklung zugetan. Diese naiven Allerwelts-Einfältigkeiten fußen auf falscher Symmetrie der abgebrochenen Gesetzgebung und wirken dem universalen Fortschritt des Klassizitätsgeistes zuwider.

Und so besteht die wahre Technik, die wahre Virtuosität, „die edle Tat", wie Schiller sagt, dieser ästhetische Reichtum schönen Strebens, darin, sogar die gewöhnlichste Handlung mit dem Geiste der Schönheit, dem Harmoniestreite der Wirbelkontraste als ersten Zweck vorzunehmen. Dies, mein Exzelsior, ist Technik um ihrer selbst willen aus jener „freien Bewegung, die sich selbst Zweck und Mittel ist", wovon Schiller mit Rücksicht auf Kants Ästhetik schreibt. Hier finden wir jenen endgültigen Grund der individualistischen Bildung aus universalistischem Formkeim ungetrübter Autonomie. Und das ist der Schlüssel zu der Unsterblichkeit des Menschen!

Du siehst wohl, daß wir hierbei nicht reden von jener

trügerischen Ästhetik müheloser Kunst, welche die schönsten Blüten des freien Willens in Natur und Kunst von Gott und den Menschen als ein Ergebnis der Bewußtlosigkeit, Untätigkeit und all jenes Unsinns verlangt, demzufolge man die Töne durch bloßes Gewicht „schön" hervorbringen will, worauf der Ausspruch Schillers paßt: „Nur wo die Masse schwer herrscht, hat die Furcht ihren Sitz." Wir reden auch nicht von jener geschmacklosen Zerstücklung durch Winkelung, nicht von all jenen einseitigen Bemühungen, welche durch Anwendung von Handpositionen, fixierten Zentren, einfachen Hebeltätigkeiten die Klaviertechnik aller veröffentlichten Methoden zum Gegenstande des Spottes gemacht haben.

Die ästhetische Technik, von der ich dir jetzt gesprochen habe, ist in Geist und Tätigkeit eins mit dem Universum und nimmt ihre Form vom Sonnensystem, das dem Körper, dem menschlichen Organismus freie, wirbelnde Bewegungen gibt. Diese allein können zu all den unendlichen Variationen dienen, die der freie Wille für seinen göttlichen Ausdruck, im besonderen auf dem Klavier, erfordert.

Schiller sagt, der erste Schritt zu dieser Göttlichkeit ästhetischer Tätigkeit sei getan durch einen Sprung in die freie Form der wirbelnden, kurvierenden Bewegung. Deshalb ist eine ununterbrochene, in sich selbst auch proportionierende Bewegung, allein die Wirbelproportionierung, die nicht durch automatische Wiederholung von selbst wirken will, die nicht ein Spiel einer blinden Gewohnheit sein will, niemals freiwilliger Bedienter der Gravitation; vielmehr ist sie ein Ergebnis der Aufmerksamkeit, Vernunft, Leitung, und deren Wirken und Gestaltung, immer ein Akt des freien Willens, denn Freiheit des Menschen kann nur durch Freiheit seines Willens zustande kommen, und wo kein ewiges Wählen, da ist keine unendliche Freiheit. Solch eine Bewegung, die in sich selbst endlos, unendlich geschmeidig für Form und Komposition ist, wie Schiller im fünfundzwanzigsten Brief sagt, wo „die unendliche Kraft durch die unendliche Form gebändigt ist", ist das einzige Element schöner Virtuosität und lebensähnlicher Kunst, weil sie das unendliche, freiheitliche Element des Lebens und von Gottes Virtuosität selbst ist.

Alle Tatsachen, alle lebenden Formen bestätigen also die

metaphysischen Ergründungen, die Verständnis für die Methode des Musizierens, das heißt der Schöpfungen des Herrgotts, geben. Diese Methode des Schöpfers ist, wie wir sehen, der Keim in der kreisenden Vibration, der wirbelnden Konvolution, der ververnünftigen Involution, von wo alle Evolution ausgeht, worin alle Harmonie liegt. Und dieses Prinzip freier Einigung in sphärischer Radiation, des proportionierten Wirbelns der Arme vom Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenk bringt am Klavier die Fülle des freien Willens in der selbstindividualisierenden Seele zum Ausdruck. Durch solche Selbsttätigkeit macht sich der Mensch im Augenblick dem Gott aller Phänomenalität gleich und fördert seine eigene Ewigkeit.

Diese ganze große Angelegenheit der Göttlichkeit des freien Willens und der Freiheit des Individuums gipfelt in dem Problem der Schönheit als Tätigkeit, als Technik, als einer harmonischen Evolution des Ausdrucks, einer einigenden Freiheit, die als ein Ganzes, nicht als eine Summe, eine immerwährende Harmonie des Willens ist. Hierauf gründet sich jede Betrachtung, die der Mensch über Zivilisation anstellte, jede Idee, jedes Studium, das der Mensch über Gott den Schöpfer, die Dreieinigkeit der menschlichen Natur, Geist, Gefühl, Körper, angestellt hat. Hier soll alles im Menschenwesen Gottähnliche als Seelenmoment des freien Willens Verschmelzung finden, indem der Mensch sich immerwährend Bahn bricht für seinen schöpferischen, allseitigen Ausdruck, und so ein Bild seines eigenen Zustandes und seiner Absichten im Leben und in der Kunst wiedergibt.

Bevor aber die Dreieinigkeit der geistigen Idee, das Wesen des Syllogismus, die Gefühle nicht geregelt und die Dreieinigkeit der Form nicht befreit hat, die in den Körpergliedern liegt, kann der Wille diese Komplexe nicht aufnehmen, die Universalität gleichzeitiger, fortschreitender Harmonie in allem nicht ausüben.

Die Proportion: ein Gelenk (mit konvexer Oberfläche) in der Schulter, zwei Gelenke (mit konkaven Oberflächen) im Ellenbogen und vier im Handgelenk, ist dem Menschen angeboren. Doch das Ausüben der Proportion mittels der Freiheit evolutionierender Bewegungen als Systeme von minimalen Konvolutionen und Wirbelungen — ein Kreisen im Oberarm,

zwei im Vorderarm, vier in der Hand — kommt nie von sich aus der Natur, noch durch Physiologie oder bloße Gesundheit. Denn diese harmonische Tätigkeit bewußt schaffen heißt Willensfreiheit, die nicht im physischen Leben und der unbewußten Natur liegt und auch nicht von ihnen hervorgerufen wird; es ist immer bloß die Möglichkeit der Freiheit, die dann durch den absoluten, immerwährend proportionierenden menschlichen Willen vollendet und täglich ausgeübt werden kann, wie Goethe gesagt hat: „Der allein ist frei, der es täglich in harmonischem Bemühen erstrebt.“ Und während die Philosophen hinsichtlich der Freiheit und Unsterblichkeit, dem Transzendentalismus und der Virtuosität des freien individuellen Willens eine Welt von Worten aufgerichtet haben, habe ich, sagte Liszt, eine Kunst hervorgebracht, die all diese Möglichkeit in praktischer, wirklicher Freiheit in sich begreift. Sie sind darüber nie so recht im klaren gewesen, weil sie nicht eine individuelle Technik idealisiert haben. Sie hatten auch nicht die Mittel dazu. Die Welt mußte warten, bis das Klavier sich aus Davids Harfe entwickelte, sie muß noch ein Jahrhundert warten, bis meine klassische Technik verstanden und gewürdigt werden wird. Es wird jedenfalls für die Philosophen so lange dauern, bis sie von ihrer Hyperkritik über meine „Anmaßungen“ abstehen. Alle diejenigen, welche auf das Klavier schlagen und die Finger unabhängig „frei“ bewegen, werden sich natürlich noch länger an die Fetzen ihrer Intelligenz und Kunst anklammern. Keiner will dem Künstler eine Philosophie zugestehen; was ich dir von meiner Kunst beweisen will, nämlich, daß dieselbe sich im Einklang mit Schillers reiner Ästhetik befindet, wird wohl jeder Feind des absoluten Willens lächerlich zu machen verstehen. Daß Schiller auf Kant, und Kant auf Plato und Aristoteles aufbaut, das macht nichts aus für die Pseudokultur des Volksgeistes, der jedes Lob eines moralischen Strebens, das uns das Element der Freude ist, verspotten muß! Ja, so muß jede absolute Kunsttätigkeit zerstört werden, ehe sie zur Blüte kommt — sie kann nicht knospen, denn die Menschen wollen von einer Theorie gar nichts wissen, sie müssen sich an eine unbewußte, automatische Technik und ein ebensolches Tempo halten, um nur ja moralisches Streben von sich fernzuhalten. Aus Schillers „Spieltrieb“ machen sie

eine Farce, deuten ihn als ein „dolce far niente", als etwas äußerst Blindes und Zufälliges. Halte dich fern von diesen „Schönheitslehrern", die dich lehren wollen, daß die Schönheit in der natürlichen Tätigkeit des alltäglichen Prozesses liegt, oder daß sie automatisch und unbewußt oder irgendwie vom freien Willen getrennt ausgeübt werden kann, der immer das Werden und Vergehen der Proportionen ihrer komplexen Harmonien wählt und verschmilzt. Gott hat die Göttlichkeit dieser ganzen Mixtum-compositum-Tatsache seiner Schöpfung in dem unsichtbaren Arbeiten der Atome, in den feinsten Nervströmungen der Menschheit, in den fließenden Fixationen der Sterne, in den Ozeanwogen, den Golfströmen verborgen. Im animalischen Leben hat Gott diesen Keim der Freiheit in dem unsichtbaren Fließen des Magnetismus verborgen, und in der menschlichen Geschichte glänzt er als ungeschliffener Diamant. Der Mensch ist im allgemeinen immer noch der Spielball der Zufälligkeiten, den seine Umgebung hin und her wirft, weil er selbst seine Göttlichkeit nicht dadurch entdeckt und entwickelt, daß er eine absolut freie Technik idealisiert und vervollkommnet. Gerade diese Freiheit des Menschen will ich dir zu geben versuchen. Denn hat die Dreieinigkeit der menschlichen Natur ein volles Spiegelbild in der menschlichen Tätigkeit gefunden, hat eine Art der Technik dreifältiges Ausströmen vervollkommnet, ist eine Methode arbeitenden Ausdrucks in dem höchsten Zweig lebender Kunst auf wahrer, mannigfaltiger harmonischer Entwicklung begründet, dann hat der Mensch die Freiheit des Willens verwirklicht und sich selbst mit dem Wesen des universellen Lebens vereinigt.

Die Freiheit des menschlichen Willens ist undenkbar ohne die dreieinige Entwicklung von Absicht, Technik und Vortrag. Die Musik ist Denken, Fühlen und Handeln in der Art der dreieinigen Komposition. Ihre Basis ist durchaus harmonisch. Ihre Form und ihr Begriff ist die unbegrenzte Entwicklung dieser göttlichen Dreieinigkeit. Noch muß die Welt das Verständnis und die Ausübung einer dreieinigen Technik von mir empfangen, und dies wird den Keim individueller Freiheit für die Menschen erschließen.

Nur das minimale Kreisen, das Wirbeln des Oberarm-

kopfes in dem Schultergelenk kann im Arm die Freiheit im ersten Grade hervorbringen. Diese Freiheit kann aber nicht in Strahlen emanieren ohne das Doppelkreisen und Spiralisieren des Vorderarms im Ellenbogen. Ferner kann dieses Streben nach sphärischer Blüte nicht zum Ziel gelangen, wenn diese Reihe nicht den dritten Grad der Mannigfaltigkeit erreicht, und das einfache Kreisen des Oberarms, das in das zweifältige Kreisen des Vorderarms entwickelt wurde, schließlich in das vier-, sechs-, acht-, das drei-, fünf-, sieben- oder neunfältige Zykloidieren der Hand verteilt wird. Wenn aber der Finger als Einzelkraft irgendwelche Bewegung macht, dann kann all die Freiheit, all das Leben dieser inneren Harmonie niemals ihren instrumentalen Ausdruck finden.

Weil die Finger keine freien G l i e d e r sind, so sind sie eben nur Auszackungen der Hand, wenn sie nicht als lebende Stufen oder Stelzen, als Radsprossen, wie Blattstiele, dienen, gleichwie die Lichtwellen, die von einer Lampe, und die Wärme, die von der Sonne ausstrahlt; wenn keines jener großen, wenn auch verhüllten mechanischen Prinzipien, jener Primärbewegungen, welche die Philosophie der Lebenskräfte uns als Ausstrahlung, Emanation enthüllt, die Finger regieren d a r f, dann werden sie wie alles andere nach Insubordination streben und zu hämmernden und unabhängigen Bewegungen übergehen, und es so unmöglich machen, daß die Einheit des Armes getreu auf das Klavier übertragen wird. Der getrennte Tastenanschlag kann nur zerstören und jede Phrasenberührung, jeden motivierenden Ausdruck unmöglich machen. Von einer folgemäßigen Periodenberührung und Sequenzeneinwirkung aber hängt jede musikalische Ausführung unbedingt ab.

Denn wenn wir aufwärts und auswärts zu der größten Fülle des Universums hinblicken, oder wenn wir den innersten Ursprung und das Leben der Menschen zu begreifen suchen, wenn wir unser oder Gottes Geheimnis studieren, so ist das wesentlich dasselbe — in jedem Falle ist es die individualisierende, universalisierende Freiheit des Willens, und das ist die Seele des Christusgedankens. Dies ist das Ganze des Christentums, wenn man es wesentlich erfaßt. Es ist das Er-

heben des Individuums von der materialistischen Lethargie der Natur, von seiner ursprünglichen Ebene zu Höherem. Und dieser Geist unserer Religion ist auch das ganze Leben unserer Technik. Der Wille wird Gott ähnlich, da er frei wird, und er wird frei, da er in Windungen und Harmonien von Windungen arbeitet. Weil das Kreisen und Wirbeln des Lebens und der Universalität, das wir nirgends in der Natur vollkommen vorfinden, nach dem Prinzip absoluter Freiheit hinstrebt, so ist auch unsere Kunstbewegung, unsere Technik das göttliche Prinzip in sich; und in ihm finden wir Gott nicht weniger als in dem Universum, nicht weniger als in der Ursache des Universums.

Wie der Apostel Paulus über unser Verhältnis zu Gott sagt: „In ihm leben wir und haben wir unser Wesen", so müssen wir den Gott in unserem eigenen Willen suchen, ihn täglich von neuem verwirklichen, das Gefühl und die Verwirklichung unserer Einheit mit Gott entwickeln. Und dies ist nur dann möglich, wenn wir eine freiheitbildende Bewegung haben, die der Wille um seiner selbst willen als Selbstverwirklichung, als Gottoffenbarung schaffen muß. Dann wird unser Wesen und Wirken eins sein, und damit werden wir die erste Grundeigenschaft der Gottheit in uns entfalten.

Die göttliche Entwicklung des unbegrenzten Willens nennen wir das Universum, seine Folge nennen wir Evolution, und das bewußte Ausüben dieses Evolutionsgeistes im menschlichen Leben nennen wir Christentum; dessen Bild ist ein Mensch als Gott, ein Gott als Mensch. Doch auch unterbrochene Entwicklung begegnet uns überall, und die Unvollkommenheiten des Menschen sind nicht geringer als die in der Natur. Aber die klare Unterscheidung ihres Ziels und ihrer Funktion hat die christliche Zivilisation noch nicht vollkommen zum Ausdruck gebracht, weil sie das Prinzip der Menschheit mißversteht, die Göttlichkeit individuellen freien Handelns mißachtet und in niedriger Gemeinschaft mit der Welt im Schlafe blinder, unschöpferischer Auffassung eines Lebens verharrt, das des guten, freien Willens entbehrt. St. Thomas hat uns ein Bild von diesem absoluten Christentum gegeben, indem er sagt: „Der Vater ist, der Sohn erkennt und der heilige Geist handelt oder liebt." Das ist genau ein Bild von des Künstlers Leben, denn

sein Wirken ist die Lust, mit Bewußtsein das Wesentliche zu schaffen; das haben wir auch in Schillers Worten, die uns zu vollkommenem Tun, zur Schönheit ästhetischen Handelns antreiben. Auch Goethe kommt zu demselben Ergebnis mit seinen vorhin angedeuteten Worten: „Der allein ist frei, der täglich seine Freiheit in harmonischem Streben gewinnt."

Und dieses Streben nach dem göttlichen, absoluten Wesentlichen des pianistischen Ausdrucks beginnt in der wirbelnden Konvolution des Herzens und in der instrumentalen Äußerung, geht in eine Wirbelradiation der Sockelgelenke, in eine sphärische Emanation von Energie aus, die eine Kombination, Komposition, Harmonie vorbereitet, sodaß die Regierung und Freiheit des Willens immer größer werden kann. Dieses selbe Harmonienwirbeln von Gottes Willen, als er das Universum erschuf, ist so die Tatsächlichkeit unserer Kunst, unserer Technik.

Ja, die Art deiner Geburt bestimmte schon im voraus deine Sendung im Leben. Die Wehen des Schoßes, der seine Frucht nicht an das Tageslicht bringen konnte, der innere Streit um das Hervorbringen, das alles ist nur ein Bild deiner Lebensarbeit im Geiste unserer Befreiung von der Mechanik. Das innere artikulierende Sprudelwirbeln in den Gelenken, wo die Energie ihren Spiegel berührt, wo die Tonbildung beginnt, diesen Schauplatz des Seelenlebens beim Musizieren sollst du der Welt einmal enthüllen, indem du in all den Jahren darnach ringst, die Freiheit in deinem eigenen Körper, deinen eigenen Gelenken herzustellen! Der Pianistenwelt ist diese innere instrumentale Berührungskunst noch nicht gelehrt worden, wo jeder Ball in dem Sockel seines Gelenkes, oder auch umgekehrt, die Energie in sprudelndem Wirbeln der Freiheit emaniert. Und in der Tat, kein Pianist wird imstande sein, es zu sehen oder zu glauben, daß ein Jota dieser inneren Seelenberührung als Tonbildung in Gruppen möglich oder sogar wünschenswert ist. Freie, bewegende Zentren zu suchen, wird ihnen absurd und unmöglich erscheinen, nur weil ihr Geist verkrüppelt ist durch die Fixierungen der Hebeltätigkeiten.

Dieser Zentralschauplatz sphärischer Radiation der Energie aus freischwebenden Zentren, welche die Quelle aller wahren Tonleiterbildung auf dem Klavier ist, ist einzig

und allein die Kraft, den Ausdruck von einem konkaven Spiegel auf einen konvexen, oder umgekehrt, zu übertragen; vom Ball auf den Sockel oder vom Sockel auf den Ball in sprudelnden, wirbelmischenden Formlinien. Zweitens muß diese emanierte Energie durch freie Emanation fortgepflanzt werden. Das ist aber unter Gliedern eines Mechanismus, wie es der menschliche Arm ist, nur möglich, wenn der Oberarmkopf in der Schulter, wenn das primäre Zentrum in Bewegung ist, wenn es sprudelt und wirbelt. Ferner muß jedes sekundäre und tertiäre Zentrum frei und allseitig seine Energie emanieren und, selbst frei, wirbelnd in bestimmtem Verhältnis zu jedem anderen sich wirbelnden Zentrum in dem System sich im Flusse fortsetzen.

So ist der Berührungsspiegel in sich eine unendliche, ja ewige Harmoniewelt. Er beginnt etwa da, wo der Schulterblattsockel den Oberarmkopf wirbeln lassen soll, damit der Sprudelimpuls des Oberarmsockels frei ausstrahlen kann. Das ist ziemlich einfach; aber der Ausdrucksspiegel hat noch eine Fläche, die in dem Ellenbogengelenk liegt und diese Ausstrahlung der Schulter und des Oberarmes fortsetzt, indem die unteren Kugelenden des Armes in der Armrolle des Ellenbogengelenkes ihr Wirken verdoppeln oder vielfach abzweigen. Indem an einer solchen Berührungsfläche eine Energie von innen heraus sie trifft, strahlt sie eine freie Abzweigung aus, und vermehrt sich also in einem nach der Peripherie hinstrebenden Bewegungsblühen und Energieerguß. Noch weiter ist diese dreifältige Verwicklung, dieser Energieerguß als sphärische Emanation zu vertiefen. Und den findet man im Handgelenk, wo die Berührung als Harmonieblühen ihren Höhepunkt erreicht. Denn bei dem intelligenten Geist soll die Berührung nicht an die Klaviertasten allein verlegt werden, wie bisher. Die Tonbildung liegt ganz und gar in der ausstrahlenden, das heißt wirbelnden Berührung jedes Balles mit dem Sockel, als Kurbeläußerung des ganzen Gelenkes. Dieses komplex arbeitende Gleiten eines Gelenkes nenne ich Artikulation, Modulation des Ausdrucks. Diese gibt sich nicht mit einem einzelnen Ton ab, ihr Wesen drängt vielmehr nach weiteren folgenden Tönen. So denke und höre nicht auf einzelne Töne, sondern nur auf Gruppen, Formenserien, Rhythmen von Tönen.

So strahlt die Dreifältigkeit der inneren Berührungsharmonie, die innere Wesenheit eines Schönheitslebens als ästhetisch proportionierende Tätigkeit einen Ueberfluß oder eine Blüte hervor, die sich über die Tasten als Erscheinungswirken einer Seelentätigkeit ergießen, die ohne alle Töne vollkommen für sich bestehen würde. Diese innere Harmonie ist die Welt der Transzendentalität der Tonreihenbildung. Sie ist eine absolute, freie Kunsttechnik des Klaviermusizierens und entsteht eben aus der Auslösung von willensfreier Mechanik. Dies ist das Himmelreich meiner Quellenkunst, in der die Bewegungsorgane und der Tastsinn evolutionsmäßig herausstrahlend und in Modulierung gruppierend wirken, und die erzeugte Energie eine sphärische Abspiegelung und eine zahlenmäßige Verzweigung erfährt.

Doch kommt man mit unzertrennlicher Liebe immer wieder zu dem aesthetischen Moment, welches, indem es unserm ganzen Wesen Ausdruck schafft und unserer Seele Verwirklichung verleiht, uns die reinste religiöseste Erfahrung unserer Gottähnlichkeit gewährt. Dies stärkt unser moralisches Wollen, und das reine metaphysische Wesen unseres Geistes erkennt sich, in dem perpetuierlichen Gestalten des Einheitsdranges begriffen, um so deutlicher. Hierin liegen die letzten höheren Merkmale der Kunstleistung, welche als das wesentliche Mittel des Harmonisierens des Willens die eigentliche Endgültigkeit oder menschliche Göttlichkeit des Tuns realisieren. Schiller sagt in dieser Beziehung im elften Brief:

> „So muß man doch eine Tendenz göttlich nennen, die das eigentlichste Merkmal der Gottheit, absolute Verkündigung des Vermögens (Wirklichkeit alles Möglichen) und absolute Einheit des Erscheinens (Notwendigkeit alles Wirklichen) zu ihrer unendlichen Aufgabe hat. Die Anlage zu der Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in sich!“

Der Wirbelkomplex unserer Kunstbewegung fördert diese „absolute Verkündigung des Vermögens und absolute Einheit des Erscheinens“ — tatsächlich die Freiheit des Willens — und jedesmal, wenn er ausgeführt wird, verkörpert er eine göttliche Realität.

Dies Vermögen liegt im Menschenkörper als Werkzeug des Willens und als selbsttätiges Impulsleben in sich; das Vermögen

des freien Willens liegt zuletzt in der Vernunft und dem Geist, welche die ewig moderierende Wirbelwahl treffen und somit die Bestimmung der Harmonie-Gruppierung und deren fließende Entscheidung schaffen. All diese geistige und körperliche Anlage muß in der Wirklichkeit einer solchen Kunsttätigkeit realisiert werden, ehe der Mensch sich seiner göttlichen Bestimmung gegenüber treu gezeigt hat, ehe seine Seele voll und rein zur Blüte gekommen ist und so den Befruchtungskeim seiner geistigen Unsterblichkeit gelegt hat.

Schiller fährt dann fort:

> „Hieraus fließen zwei entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen — zwei Fundamentalgesetze. Das erste dringt auf absolute Realität: er soll alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen; das zweite dringt auf absolute Formalität: er soll alles in sich, was bloß Stoff ist, vertilgen und Uebereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen. In ihrer höchsten Erfüllung führen diese Aufgaben zu dem Begriff der Gottheit zurück."

Und in der fortwährend arbeitenden Wirbelartikulation in allen Armgelenken wird die Realität des Möglichen aller Anlage hier zum Ausdruck gebracht. Hier ist Übereinstimmung in dem variierenden Wechselwirken aller Glieder, die als Mannigfaltigkeit in der Einheit der Verschmelzung die volle Form in der Tätigkeit verkörpert. Hiermit faßt man das ganze philosophisch-ästhetische Problem einer freien Äußerungsweise auf und löst es vollends.

Dieser Harmoniefluß einer Klassizitätsleistung ist schon in sich die Verwirklichung eines freien Willens. In jeder Wirbelung jedes Gelenkes liegt Formtrieb, welcher durch die Gliederreihe zur Freiheit hingeführt wird in des Künstlers ganzem Wirkenswesen, welches von allen Gebieten die Blüte ist, und in jeder Proportionierung, jedem Anreihen, jeder Auswicklung und jedem Gruppieren der Wirbel liegt Harmonie und deren freie Entfaltung zur Schönheit. Und in diesem Geist der Schönheit schaffen wir unsere Klaviertechnik. Substantiell liegt sie darin, daß die wirbelnden Gelenkartikulationen als Torsionswirken niemals durch irgend einen einfachen, alleinstehenden, einseitig bewegenden Moment verletzt werden, wie bei irgend einer Anschlagsweise oder Weise des Fallens oder

Schwingens und dergleichen, was alles die Realität des Impulsentfaltens vernichtet. Ohne dieses Realitätswirken alles Inneren und Äußeren kann von einem freien Willen keine Rede sein. Diese Formtriebbasis der Freiheit war allen Philosophen in der Theorie, wenn nicht in der Praxis, wohl bekannt.

Schiller schreibt darüber im zwölften Briefe:

> „Wo also der Formtrieb die Herrschaft führt, und das reine Objekt in uns handelt, da ist die höchste Erweiterung des Seins, da hat der Mensch sich zu einer Ideeneinheit erhoben. Dieser Formtrieb geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen, von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Wirkens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustandes seinen Willen zu behaupten."

In unseren wirbelförmigen, zykloidierenden Gelenkartikulationen ist Formtrieb und jener wahre Spieltrieb als arbeitende Bewegung verschmolzen, jener Formtrieb, welcher keine Zufälligkeit irgend eines Takt- oder Tonschlagens aus Egalitätsbasis gestattet, sondern aus Harmonie „die Zeit in der Zeit aufzuheben" bedingt ist. Wie Schiller wieder sagt: „Dieser Form-Spieltrieb wird also, gerade weil er alle Zufälligkeit aufhebt, den Menschen physisch sowohl als moralisch in Freiheit setzen." Diese Freiheit des Menschen kann darum niemals denkbar sein bei einem Anschlag oder Fall der Masse, weil diese sich auf das Beliebige und Zufällige in Bewegung und Wirken einrichten. Die Harmonie der Wirbelproportionierung dagegen beruht auf absoluter Bestimmung der Dreifältigkeit und der freien Zahlenverhältnisse der Musikform. Aus dieser Wirbelwirkenskunst entsteht jener wahre Spieltrieb, welcher dahin sich richtet, wie Schiller sagt, „die Zeit in der Zeit aufzuheben", Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren. Dies leitet uns wieder zur Erkenntnis der Pseudo-Klassizität als Pseudo-Spieltrieb, wo Einförmigkeit die Kunstbasis heißen soll, anstatt Einheit aus Freiheit.

Monomaß und Gleichheit, Metronomie und Schlagen oder Fallen, alles das bedeutet Pseudo-Kunst und Pseudo-Ästhetik, weil es Zerstücklung anstatt einheitbildende Freiheit, Zerstörung anstatt Individualisierung bewerkstelligt. Und das ist

in all dem gewöhnlichen Musizieren zu finden, weil es nicht aus proportionierendem Formtrieb objektiv hervorgeht.

Im echten Spieltrieb aber ist die Schönheit verwirklicht, da die Freiheit des Formausdrucks als Harmonieschmelzung mit der Bewegungsanlage im Wechselwirken begriffen ist. Und wenn du all diesen Entwicklungswegen, die ich dir zur Pflege wahren Spieltriebs angedeutet habe, nachforschen willst, dann wirst du finden, daß allein in Evolutions-Tempo und -Technik, wo die Agogik und Dynamik meines Perioden-Vortrags und meiner Perioden-Berührung durch jeden Formzug hindurch gezogen ist, wo Periode, Phrasen, Motive — jedes seinen Rhythmus durch Proportionierung erhält, jede Takt- und Zählzeit und Tonstärke-Abschattierung, die Arm, Vorderarm und Handwirbel schaffen, zur vollen Realität gebracht werden. Hier ist im Einklang mit Religion und Kultur eine erhabene Schönheit möglich, wo der Mensch ganz Mensch sein kann, weil alles, was ihm zur Harmonie im Innern liegt, die Seele zur Freiheit durch Einheit bildende Harmonie, in der Arbeit geäußert, zur Wirklichkeit bringt.

Und wenn wir den moralischen Mut fassen und wagen wollen, diese göttliche ästhetische Freiheit auszuüben, indem wir diese unbeschränkte Macht absoluter Wahrheit auf unsere Kunst, unsere Klaviertechnik anwenden, dann werden wir finden, daß jede Verwirklichung der Freiheit in irgend einem Gelenk des menschlichen Körpers mit Wirbeln und Sprudeln, dem Spiralisieren, der kreisenden Artikulation des Balls und Sockels als konvexen und konkaven Spiegeloberflächen beginnt; diese lassen Radiation und Emanation zu, die von jedem freien, seelenvollen Impuls hervorgebracht und durch das fortwährende Leiten des freien Willens entwickelt und moduliert werden. Eine einfache Hebeltätigkeit aber, ein Schlag, Fall oder Wurf, Schwingen oder Pendeln, ist kein freier, seelenvoller Impuls, es ist nur eine zerrissene und zerreißende Tätigkeit, eine heftige Muskelanstrengung, ein unterbrochenes, der Entwicklung unfähiges Bemühen oder ein äußerlicher Kunstgriff, der den Willen seiner Leitung berauben will, um dafür dem Gewicht und der Schwerkraft die Aufsicht und noch anderes mehr zu übertragen, um so dadurch, daß man dem befreien-

den Bemühen aus dem Wege geht, auch dem freien Willen zu entgehen. Allerdings wird der Mensch auf diese Weise auch seiner eigenen Göttlichkeit entgehen.

Muß dann noch hinzugefügt werden, daß jede mögliche solcher Einseitigkeit und jede Verzerrung der Bewegung der Freiheit Schranken setzt und alle Hoffnung vernichtet, harmonische Formen und individuelle Freiheit zu entwickeln! Muß ferner noch zur Erklärung gesagt werden, daß jede mögliche solcher noch so geringen Ausschaltung des Willens von dem modulierenden Einfluß und Arbeiten die Freiheit des Willens beeinträchtigt, den Willen heruntersetzt, die Materie höher stellt und darum die absolute Verwirklichung der Willensfreiheit immer mehr zu einem leeren Gerede macht!

Diese ununterbrochene, modulierende Plastik des Wirkens des freien Willens im menschlichen Körper und in den Tonreihen auf dem Klavier kann nur durch die proportionale Entfaltung harmonischer Radiation von Bewegung und Ausdruck erreicht werden, wie sie aus den wirbelnden Impulsen in allen Armgelenken und vom Solarplexus der Herzensregion aus emanieren.

Da das Wirbeln im Schultergelenk sphärisch spirale Äußerung ausdrückt, da das Doppelkreisen im Ellenbogengelenk diese Einwirkung differenziert und darin seine eigenen Unterschiede wiederum verschmilzt, da schließlich das komplexe Wirbeln der Hand diese innere Harmoniewelt des Lebens und des Lichtes ganz ausstrahlt, so muß ich in der Hand die ganze Form konzentrieren, die sich vom Arm aus entfaltet, und sie in kristallischer Reinheit auf den Tasten wiederspiegeln. Die Funktion eines Spiegels, seine kristallische Natur muß in der Hand und in den Fingern in höchster Jungfräulichkeit vor sich gehen, denn die Elastizität des Glases ist jungfräulich, sein Elektrizitätswiderstand ist absolut.

Eine einfache Finger- oder Handbewegung aber wird die Bogensehne des Gliederreihen-Wirkens und damit jede Hoffnung auf Elastizität vernichten. Es ist gerade so, wie bei dem bogenführenden Arm des Violinspielers. Er wird niemals die Saite so anschlagen, als ob eine Hand oder ein Finger mit dem Bogen schlüge. Die Armgelenke des Klavierspielers dagegen müssen unendlich freier als beim bogenführenden Vio-

linspieler artikulieren, sogar verschlingend, sonst wirken seine Glieder nicht sphärisch und können ihre Bewegungseinheit nicht durch die Hand abspiegeln.

Ja, jene „Harmonie des Bogens", die der griechische Philosoph Heraklit als das Geheimnis alles Lebens ansah, müssen wir als das Alpha und Omega, als die goldene Regel unserer Technik betrachten; wenn wir sie hier verwirklichen, werden wir die volle Freiheit des menschlichen Willens verwirklichen. Es paßt immer wieder dein erster Bibelvers: „Am Anfang war das Wort." Denn indem wir proportionierte Reihen von kreisenden Wirbeln in den Arm hineinlegen, die im Ton verschwinden, ehe sie sichtbar geworden sind, geben wir einen Beweis des universellen Willens im Menschen.

Nein, du brauchst dich nicht über die Unruhe aufzuregen, die es unter den berühmten Pianisten und Lehrern erregen wird, diese notwendige Fingerfertigkeit, die sie immer gelehrt haben, mit Stumpf und Stiel ausrotten zu müssen. Sie machen sich keine Sorgen und haben keine Schwierigkeit, zu entdecken, wie möglich und leicht die Tatsache ist, an all dieser endlosen Schönheit universeller Göttlichkeit in ihrem individuellen Bewußtsein vorüberzugehen. Es wird besser sein, deine Sorgen aufzubewahren und alle Energie daran zu setzen, diesen Streit der Kontraste zustande zu bringen, welcher die kontrapunktische Basis der tätigen Harmonie unter den Armgliedern bildet, während die Skala als Blüte geschaffener Energie das innere Leben emaniert, das unterhalten wird von der harmonisierenden Leitung des Willens. Kein Pianist wird etwas davon kennen oder es anerkennen; denn es ist der einzelne Ton, auf den die meisten hinstreben, und die wenigen, die auf eine komplexe Kombination von Reiheneffekten hinarbeiten, die doch allein solch einem komplexen Organismus entspringen kann, haben wenig Neigung, diesen Grund in einer Philosophie der Technik zu erkennen.

Es ist immer dasselbe Wesen der Dreieinigkeit, in welcher wir leben, uns bewegen und unser Dasein haben, unserer Existenz in jeder Hinsicht etwas ganz Selbstverständliches; nur sorgen wir nicht ums Wissen und üben es niemals bewußt aus. Da ist man immer mit der absurden Bemerkung bei der Hand, man solle natürlich und unbewußt in der Tätigkeit und

im Vergnügen sein, weil das nur Mittel ist und keine Methode nötig hat! Und so bleibt das Element unseres freien Willens und unserer Göttlichkeit, das durch harmonische Tätigkeit und dem daraus entstehenden klassischen Vergnügen mit jedem Tag, jeder Stunde entwickelt werden könnte, in der Finsternis unfreien Willens — „das Licht leuchtet in der Finsternis und die Finsternis begreift es nicht."

In gewissem Sinne verwirklicht man die Dreieinigkeit selbst beim Gehen, indem man die Erde mit der Zehe zuerst berührt, in beständiger Berührung mit der Erde bleibt, niemals die Berührung mit der Erde unterbricht, immer moduliert, niemals absätzt, schlägt. Zwischen diesen Kontakten und dem Rückgrat werden die Gelenke spiralartige Modifikationen einer halbvollkommenen, halbfreien Artikulation ausführen. So wird der Fuß, das obere und untere Glied in proportionierter Vermittlung wirken, welche diese Dreieinigkeit allerdings sehr einseitig verwirklicht.

Psyche gleitet durch die jungfräulichen Gefilde des Paradieses, wo die Seele in voller Ausübung all ihrer Potentialitäten lebt, in freier Entfaltung jener Dreieinigkeit. Und diese Göttlichkeit der Tätigkeit, die jeder Mensch schon beim Gehen halb ausbilden könnte, ist ihm beim Klaviermusizieren, wo er es vollständig entfalten müßte, so gut wie unbekannt geblieben. So, einzig und allein durch Entfalten göttlicher Dreieinigkeit in täglicher Tätigkeit tut man das Gute, übt man Tugend und Pietät des christlichen Lebens in Bezug auf das erste Gebot des Lebens, das lebt, um seine Wesen mit dem universellen Wesen bewußt künstlerisch zu identifizieren. So wie wir beim Evangelium in der Messe jeden Morgen hören: „Am Anfang war das Wort, und das Wort war Gott, dieses Wort oder Logos erschuf die Welt — dieses Licht leuchtete in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht begriffen," so sehen wir, daß das Licht logischer Sequenz und Harmonie in unserem Wesen als Menschen von den meisten gar nicht beachtet wird, das aber auch nur, wenn es als guter, freier Wille tätig ist, als absolut syllogistische Harmonie in der Arbeit, dem Menschen das Recht gibt, sich Künstler zu nennen.

Schon im Gehen wird dies seelische gliedernde Harmoniegleiten etwas Künstlerisches, Übernatürliches sein; es bildet

ein künstlerisches Bewußtsein aus, auf das kein Mensch durch Zufall, unbewußt, sondern nur durch intelligente Absicht und moralisches Verlangen kommt. Und die Schönheit und Virtus liegt gerade darin, daß es niemals zufällig automatisch selber handeln kann. So bleibt es stets Kunstbewegung, planmäßig frei und steht als Entwicklung der Vollkommenheit der Formen über der Natur.

In diesem Punkt kommen unsere Religion und Kunst zusammen und verschmelzen miteinander; hier reichen sich Philosophie und Wissenschaft in Liebe und Güte die Hände; Wahrheit und Tugend werden eins, und unsere innerste Seele, unser Geist frohlocken in Harmonie und Freiheit, weil sie Eins sind mit dem Quell, dem Wesen des Universums.

Ohne diese vorüberziehende Offenbarung unserer Seele in der Harmonie als absolute Tatsache solches zahlenmäßigen Wirkens, wie in unserem instrumentalen Musizieren, hat man keine germanische, das heißt ursprüngliche, das heißt unerschütterlich wahre Seelenerlösung eines Berührens mit Gott und der unendlichen Ordnung des Kosmos, mit Philosophie des Körpers, Geist und Seele durch das in der Harmonie keimende Wesen der Weisheit aller reelen Kultur bewußt erkoren und künstlerisch erfahren. Außerhalb dieser Kunst ewigen Lebens, außerhalb des freien, schönen Willens, sagt Christus aber, wird keine Menschenseele erlöst, beglückt, verewigt — denn Gottes Wille offenbart sich in dem System und der Fortsetzung alles Ewigen, und der gute Menschenwille auf Erden kann sich unmöglich ein anderes Wesen der Offenbarung erfinden.

Du siehst, daß die Seele ein Harmonienfließen äußert, was mit Einfachheit, Naivität und irgend einer Fixierung nichts gemein hat, und das in der Kirche auf den Knieen Liegen hat viel weniger mit der Seele und mit Gott zu tun, als die selbstbeglaubigten Guten meistens glauben. Da baut man wohl den Geist des Empfindens und Sehnens nach kosmologischem Willen auf, dieser gute Wille selbst aber, das Schönheitsmoment der Seelenerlösung, ist da ausgeschlossen. Dafür müssen wir nach dem ersten Beispiel, das ich dir gab, immer sehen — nämlich, wo David tanzt und läuft und singt und die Harfe spielt und frohlocket, sich im Gotteswillen zu lösen —

ja, und er ward ausgelacht von seiner Frau, von den selbstischen Menschen, daß er zu viel, eben alles von sich, so dem Gotteskuß und -gruß, der Gottesliebe schenkte. Und so wird die ästhetische Ganzheit unserer Harmonie in der Arbeit verlacht und mißverstanden werden, nicht weniger weil Theologie auf Trennung Gottes und des Geistes von dem Menschen und der Materie, als auch weil Theorie des Musizierens gleichfalls auf Zerstücklung selbst sich gründet.

Ohne diese Harmonie in der Arbeit, das Moment absoluter ästhetischer Realität, kann von einem intelligenten christlichen Seelenleben keine Rede sein. Christus wollte die Seelen der Menschen erlösen, und er wußte genau, daß die Seele nur in der Harmonietätigkeit sich göttlich finden könnte. Darum sagte er zu Satan auf dem Berge: „vom Worte Gottes lebt der Mensch", in reinem Sinne, also vom Formschaffen der Harmonie, wie in der Lebens-Schöpfung. Darum sang er mit den Jüngern nach dem Abendmahl zur Feier des letzten Augenblicks ihrer Gemeinschaft auf Erden, und darum ließ er zuletzt dieses Beispiel der Äußerungsweise der Gottesliebe aus dem Himmel gewaltiglich herkommen als Gabe der Worte zu Pfingsten, als Ganzheitsgeist alle Nationen und Sprachen verschmelzend, wie der Mensch als Ganzheit in sich allein den Paraklet des Heiligen Geistes, die Parusie der Harmonie als freien Willen zur Offenbarung bringen kann.

Dieser ganze ästhetische Schönheitsstaat der Seelenerlösung ist Christi Grund einer Vereinigung von Gott und den Menschen; denn darum allein sangen die Engel bei seiner Geburt, Gottesfrieden sei dem, der schon auf Erden des schönen, guten Willens sei! Christus wollte das alles betonen, um den Menschen zu solchen schönen Taten anzuspornen, und darum gab er sich selbst als Opfer; und die Priester des Tempels töteten ihn, gerade weil er sagte: „ich als Mensch bin Gott gleich, und Gott ist in mir"; und die Menschen verstehen noch heute so wenig wie damals von der unendlichen Erhabenheit der Realität seines ästhetischen Wortes als Heiland. So soll der Harmonie-Pianist der bedeutende Missionar Gottes sein; wie oft hat Christus gesagt: „Selig sind, die Gottes Worte verstehen und sie als Gottesliebe tun!"

Ja, mein Kind, könnte ich doch diese ganze weite, freie Seelenwelt der Kunst, der Schönheit in der Tätigkeit deiner Seele einhauchen! Und dieselbe Welt, dieselbe Idee mußt du anwenden, wenn du deine Seele am Klavier zum Ausdruck bringen willst; du mußt deine Arme und Hände ausatmen lassen, wie der Weihrauch sich ringelt und aufwärts und auswärts kreist in sphärischer Radiation, im Widerstreite mit der Atmosphäre; niemals schlägt, fällt, schwingt er, sondern durch fortwährende Spiralen pflanzt er die Einwirkung der Berührung fort. So berührst du die Tasten, und jeder Ball und Sockel beginnt kraft deines Wunsches, deines Gefühls einer Körperseelenäußerung seine spiralisierende Konvolution und kreisende Modulation. Dann läßt du die ununterbrochene sphärische Emanation des Einwirkens durch die Phrasen, Motive und Strophen ausströmen. Eine schwingende Bewegung aber würde den Fluß unterbrechen, ein Fall würde den Willen vernichten, ein Wurf würde die Tätigkeit heftig und abgerissen machen, und ein Schlag würde das Gefühl und die Form der musikalischen Absicht zerstören. Wie du eine Tonleiter singen würdest, so muß dein Spiel sein, ein Ausatmen durch die Tonreihen; dies kann aber nur stattfinden, wenn in jedem Ball oder Sockelgelenk die Bewegung deiner Kraft in spiralem Kreisen vor sich geht; dies allein gestattet eine niemals endende Bewegung und Einwirkung. Denke niemals an Töne als einzeln stehende, laß niemals eine getrennte Bewegung zu getrennten Tonbildungen zu, denke vielmehr immer daran, Gruppen zu bilden, das Wirbeln all deiner Gelenke zu Tonreihen zu modulieren und zu verschmelzen. So wirst du schließlich dazu kommen, durch spiralartiges Kurvieren deiner Gelenke konkave und konvexe Reflexionen der Energie auszuatmen und die Einwirkung in die Tasten gleichsam hineinzusingen. Dieses Hervorströmen der Energie in ununterbrochenem, quellenartigem Sprudel jedes Gelenks, besonders des Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenks, indem der Impuls des Sockels ununterbrochen auf den Ball oder vice versa sich ergießt, dieses Musizieren ist es, das die innerliche Stimme meines Gesanges in den Klaviertönen verkörpert. All dies kann nie geschehen, bis eine endlose Wirbelachse von der Wirbelsäule bis zu den Fingerenden vor-

handen ist, welche die polarische Einwirkung kreisen und ausströmen läßt. Und das wird nicht mehr sichtbar sein, als dein Atmen. Denn das Aus- und Einatmen der Energie durch die Glieder wird in dem harmonischen Streite der Vermittlung und der Übertragung des Energieüberflusses auf die Tasten absorbiert. So werden wir schließlich eine Harmonie in der instrumentalen Kunst, eine wahrhafte Kunst des Tonformenschaffens erreichen.

Und das ist das Element des Künstlers, dieser ununterbrochene formale Fluß der Einwirkung, welche dem Musizierenden Weg und Mittel zur unendlichen Verwirklichung der Freiheit des Willens verschafft. Je deutlicher der Künstler dieses Element erkennt, desto mehr fühlt er sich getrennt von jenen anderen, die das Unbewußte, Passive, Zufällige, aus dem Gewicht der Schwerkraft und des Schlages Herkommende, das Zitternde, Vibrierende, Schüttelnde usw. als Kunst betrachten. Alle solche Zerstücklungen, Unterbrechungen sind Ausschaltungen des Willens. Sie haben ihren Grund in Störungen des unfreien Wesens; denn sie suchen eine erhabene Kunst mit erniedrigenden, entgeistigten Mitteln zu betreiben. Alle Leute, die Klavierspiel nicht mittels der vollen, ununterbrochenen Wirbelproportion reiner Quellenkunst und deren immanenter, artikulierender Berührung betreiben wollen, die niemals eine Zufälligkeit wie Anschlag oder Fall zuläßt, entbehren der reinen Freiheit des Geistes und der Seele, ihr Kunstleben ist einseitig und unklar. Das Gemüt und das Gefühl verlangen impulsive Fortsetzung der arbeitenden Einwirkung, und nur das volle Kreisen der arbeitenden Wirbel kann ununterbrochene Energie dieses instrumentalen Einwirkens ermöglichen.

Das Wirbeln kann aber beim Tonleiterspielen nicht zustande gebracht werden in irgend einem Gelenk, als bis es in all den Gelenken vollkommen wird, und das kann niemals geschehen, bis nicht die harmonische Sequenz der komplexen Äußerung zugrunde gelegt und übernatürlich durch den Willen fortgepflanzt wird. Dies ist das höchste Moment der Kunst überhaupt und heißt das Moment des Verschmelzens, wo die Harmonie als Unbedingtes aus innerer und äußerer

Notwendigkeit seelisch gegliedert hervorgeht. Alles Reden von einer rein natürlichen Technik, von einer rein natürlichen Bewegung, die nicht auf dieser harmonischen Komplizierung, Anwendung und Entwicklung fußt, ist unzulänglich. So sprechen kleine Geister und Herzen, die nicht zur unendlichen Freiheit geboren sind; sie suchen nicht die Intelligenz, welche die absolute Anstrengung harmonischer Anwendung des freien Willens ist. Solche Geister sprechen vom Klavierspielen mit Gewicht, Fall, Schlag, Wurf oder Schwingen oder dem halb passiven Rollen, sogar mit Aufhebung des Willens! Wenn sie das harmonische Evolution oder natürliche Klaviertechnik nennen, verstehen sie von dem Geiste der Schönheit, der in dem Harmoniestreite verkörpert ist, ebenso viel wie der Vogel, der auf dem Baume dort singt und niemals eine Skala oder Form bilden kann. Und gerade indem man den komponierenden Vorgang der Harmonie, welche erst die freie Einheit verleiht, zugrunde legt, nimmt man dem Akt alle Zufälligkeit und übt also den ununterbrochenen Willen aus. Dies ist das G a n z e des Ausdrucks statt einer S u m m e, es ist ideal statt materialistisch; denn es schafft ein freies System unter fortgesetzt arbeitenden Teilen, das niemals als bloße Gewichtsmasse wirken kann, sondern stets unter der Aufsicht des unausgesetzten modulierenden Willens steht.

Wie die Einheit des schwingenden Baumes von dem einen fixierten Zentrum an der Basis des Stammes abhängt, und wie dieses Fixieren des ersten Zentrums eines Systems jedes andere Zentrum beschränkt, so daß es in dem Baum wie in der vegetabilen Natur überhaupt im allgemeinen kein freies Zentrum und keine Annäherung an die mannigfache Lagenveränderung des animalischen Willens gibt, so wird das ebenso sein, wenn man ein Zentrum als Hand- oder Schulterposition fixiert; es wird nur so viele mögliche sekundäre Zentren gleicherweise beschränken. Und schon das Fixieren eines kleinen Zentrums, wie Hand oder Knöchel, um Fingerbewegungen zu machen, wird die Freiheit, die Bewegung höherer und primärer Zentren unterbinden.

Bei der Wolke aber, die am Himmel dahinfliegt oder sich langsam dahinzieht, bewegen sich alle Zentren von selbst sowie mit dem unaufhörlichen Flug des Ganzen. Im Ozean, im

Fluß sind die Zentren zunächst alle nach innen zusammengedrängt, und da die Wellen in den Wolken, im Ozean oder im Fluß bewegter werden, so werden auch die Zentren freier bewegt, sie wirbeln und tragen direkt zur Schwebe und Lokomotion des Ganzen bei.

Das Tier bewegt sich, ohne einer ewigen Fixation unterworfen zu sein; es unterliegt nur dem harmonischen Fließen der beweglichen Zentren in seinem Körper und der Natur überhaupt. Ebenso fliegt der Vogel desto freier, je mehr die Zentren seines Körpers durch die Luft fließen, während die Zentren unter sich für eine auch nur geringe Ortsveränderung auf dem Lande weniger entwickelt sind.

In aller Natur aber, wo sich höheres Leben offenbart, da üben die Zentren mehr Freiheit aus, und die Entwicklung des Mechanismus selbst erhebt sich von einem Angelpunkt und einer einfachen Hebeltätigkeit zu der sphärischen Emanation, zur Ausstrahlung der Bewegung. Dieser höhere, freie, natürliche Ausdruck ist die Basis des Transzendentalismus in unserer Klaviertechnik; kein Anfang ist möglich mit einer Hebeltätigkeit aus einem Angelpunkt oder mit Fingerübungen, und jeder Augenblick, den man damit zugebracht hat, alles dieses zu lehren, ist weggeworfen, eine solche Technik ist gesundheitsschädlich und läßt keinen wahren, hohen Kunstgeist aufkommen.

Wie bei den Ozeanwellen, fließen auch bei den Tonwellen alle Zentren immer kurvierend, modulierend vorwärts — es ist immer das Werden und Vergehen der Proportionen, welches die Wellen bildet. Da das Leben immer etwas Werdendes ist, so muß die Technik einer freien Kunst immer ein Werden und Vergehen konvolvierender Wellen von Gliedern sein, die sich in harmonischem Streit bewegen, und deren Zentren immer fließen, niemals fixiert sind. Auf diese Weise können wir hoffen, schon auf Erden die ideale Harmonie der instrumentalen Einwirkung zu erreichen: alle Zentren könnten wir in der Komposition frei führen. Aber vorläufig kommen wir nicht so weit, weil es nur einige wenige gibt, deren Körper frei dem Geiste folgen kann, während bei den meisten die Zentren doch mehr oder weniger fixiert oder belastet und erschwert werden und dabei einer Beschränkung unterliegen, die Vollkommenheit und Freiheit der Wirbelproportionierung verbietet.

Die höchste Kunstleistung darf sich nur der höchsten Mechanik auf freischwebenden Zentren bedienen. Aber weil das edle Wesen der Mechanik in der Harmonie selber, in der Abhängigkeit des Auf- und Durcheinander-Wirbelns kinematischer Freiheit liegt, darum tut ein jeder, der über Klavierkunst und ihre Mechanik schreibt und dabei irgend ein Schlagen, Fallen oder Schwingen im Auge hat, besser, sich vorher über den edlen Sinn der Mechanik und der machinalen Gedanken näher zu unterrichten. Alle diese Zerstücklungen aus Winkelung und Angelpunkt, die traditionelle Heiligkeit haben, haben mit dem Geist wahrer Ästhetik niemals auch nur entfernte Bekanntschaft gemacht, da dies ganz entgegengesetzte Begriffe sind. Jeder Pianist, der sich einer Schlag- oder Fall-, Wurf- oder Schwingweise ergibt, ergibt sich direkt dem Stoffe, bleibt ein kleiner Künstler! Schiller beschreibt das auch im zweiundzwanzigsten Briefe. Wer sich den tagtäglichen, naiv-natürlichen Bewegungen jedes Hin-und-Hers oder Schwingens usw. hingibt, lauter Alltagsgewohnheiten, aber nicht Kunstbewegung sucht, eine Kunstbewegung, die das alles beseitigt, der opponiert dem Schönheitsgeiste der Ästhetik und reinen Kunst. Wollen solche kleinlichen Menschen sich in die höchste Kunst des Harmoniemusizierens einmischen, dann weise du sie nur ohne weiteres zur Tür hinaus; meine Worte, unsere Unterhaltung überhaupt geben dir hinreichenden Grund dazu. Denn alle Ästhetik entspringt aus Gottes erstem Befehl an die Menschen: „Seid fruchtbar!“ und das heißt der Natur nicht unter- sondern überlegen sein, die Natur beherrschen, erweitern, die Natur mit deiner Kunstbewegung überragen, wie Christus und sein Franziskaner auf den Wasserwellen gingen. Wer auf einfache, naive Bewegungen hinzielt, stemmt sich gegen die Fruchtbarkeit jedes Schönheitswesens.

So nehmen wir mit Bezug auf unsere Kunstbewegung noch einige Stellen von Schiller vor und zwar hier aus dem dreiundzwanzigsten Briefe:

> „Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen schon in seiner bloß physischen Bewegung der Form zu unterwerfen und ihn, soweit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil aus dem ästhetischen, nicht aber aus

dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann."

Nun fragen wir wieder, was heißt bei Schiller denn „ästhetischer Zustand?" Er sagt im zweiundzwanzigsten Briefe:

„Die ästhetische Stimmung des Gemüts ist als ein Zustand der höchsten Realität anzusehen, insofern man dabei auf die Beseitigung aller Schranken und auf die Zahl der Kräfte achtet, die in derselben gemeinschaftlich tätig sind. Eine Gemütsstimmung, welche das Ganze der Menschheit in sich begreift, muß notwendig auch jede einzelne Äußerung derselben dem Vermögen nach in sich schließen; eine Gemütsstimmung, welche von dem Ganzen der menschlichen Natur alle Schranken entfernt, muß diese notwendig auch von jeder einzelnen Äußerung derselben entfernen. . . . Sie ist Grund der Möglichkeit von allem."

Wir sehen, daß hier das Wesen aller Religion und hauptsächlich die Religion Christi als des Schöpfersohnes gemeint ist, wo die Seele ihre Ganzheit zum Ausdruck bringt der Ganzheit wegen, weil diese Ursprung und Dasein des Wesens ist. Dies ist absolute Religion, das heißt Realität des Menschen, der die Bindung zum frei einheitlichen Ausdruck aller seiner Kräfte ausübt, zum Besten des Bewußtseins dieser Einheit seines Wesens und Ursprungs. Christus führte das Bewußtsein dieser Einheit seines Wesens zur Einheit desselben mit allen Wesen und gab uns damit die höchste Auffassung von unserem Wesen und die religiöse Realität einer unendlichen Ästhetik.

Um nun zu der Frage einer ästhetischen Bewegung, von der Schiller im dreiundzwanzigsten Briefe spricht, zurückzukehren, finden wir, daß nur eine Kurven-, eine Spiralen-, ja, allein eine Wirbelbewegung, das heißt allseitige Bewegung ästhetisch sein kann. Das allein ist Kontraste umfassend, das allein hat das unendliche Wesen der kreislaufenden Bewegung, das allein kann Fruchtbarkeit der Harmonie verkörpern. Denn wenn wir eine der Klaviertastenbewegung ähnliche Bewegung uns gestatten, wäre das die denkbar größte Beschränkung, nicht sowohl in der Bewegungsform, als vielmehr durch die Behandlung der Armglieder, denn keine ihrer auf Anschlag,

Fall, Rollen oder Schwingen, wie bei den Tasten, abzielenden Bewegungen kann stattfinden, ohne andere Glieder von dieser Bewegung auszuschließen. So dürfen wir von all den bisherigen Methoden keinen Gebrauch machen, denn das Fallen schließt direkten Willen aus, das Schlagen schließt umfassendes Einwirken aus, und das alles entspringt dem sinnlosen Wahn, dem Tastengang nachzuahmen; das Schwingen und Rollen aber raubt allen Gliedmaßen oder einzelnen Gliedern die Freiheit des Wirbelns. Weil der Tastengang die denkbar isolierendste Bewegung ist, darum ist er auch die am meisten unästhetische, eben wie dann auch diese Hammer- und Fallweisen. Hier ist keine Mannigfaltigkeit, keine Umfassung vieler Glieder als Gliederung zum Ganzen. Bei solcher „Mechanik" der geraden, einzelnen Bewegung setzt man sich die engsten Schranken, anstatt Schranken der Bewegung des Ganzen oder der Einzelglieder zu beseitigen. Schiller aber sagt: „die ästhetische Bewegung wird alle Schranken beseitigen." Sie wird auch die Einzelheiten und ihre Möglichkeiten, sich zu entwickeln, befreien, aber jede einfache, gerade Bewegung tut das Gegenteil. Bei der ästhetischen Bewegung kommt es also zuvörderst auf die Umfassung in aller Freiheit der Glieder an. Einheit als Äußerung der Individualität des Systems soll ja augenfällig sein, und außer der Wirbelproportionierung des ganzen Armes ist eine absolut ästhetische Kunstbewegung aus Menschenwillen undenkbar. Das Willensorgan, das obere Glied allein gestattet das Zahlenverzweigen, die Formenspaltungen der Bewegung, und das Wirbelsystem verbindet alle Raum- und Zeitbedingungen der Spiralzykloide einer jeden Entwicklung bis ins Unendliche.

Es macht gar nichts aus, mein Exzelsior, welcher Theologe, welcher Ästhetiker, welcher Techniker eine ästhetische Kunstbewegung außer meiner Wirbelharmonie irgend wo als absolute Zweckmäßigkeit voller Schönheit schaffen zu können glaubt. Du wirst ihn leicht genug widerlegen können, indem du ihm beweist, daß er keine zahlenmäßige Vermehrung des Wirbelns bei aller Einheit des Auswirkens seines Wesens leistet. Sie können sich in allerlei leeren Behauptungen hin und her wenden, sie können von rein Geistigem und rein Menschlichem und rein Mechanischem und all dem reden, sich so auf reine Ein-

seitigkeit stützen, bis ihre Lungen müde werden, es wird ihnen alles nichts helfen. Denn ehe der Herrgott nicht die Wirbelproportionierungsgründe schaffen und ihrer sich zu bedienen lernte, hat er, der Allvater, der Allumfasser, nicht den Kosmos und nicht die Menschen zustande bringen können! Ohne dieselben Wirbelproportionierungen kann der Schöpfer das Leben der Welten und der Menschen auch nicht erhalten. Und außer meinem Klaviermusizieren, das auf den nämlichen Wirbelproportionierungen fußt, werden die Menschen auch keine absolut endgültige, ästhetisch, religiös schöpferische Tätigkeit finden können. Hiermit allein in der Geschichte der Menschenbildung findet die Harmonie in der unendlichen Arbeit Verwirklichung. Hier allein ist jener freie, gute Wille, das Brot des Christen, verwirklicht.

Allein die Wirbelproportionierung, wie ich dir stets sagte, erlaubt ein herausforderndes, allseitiges Wirken jedes Gliedes vom Herzen bis zu den Händen und natürlich auch jedes geistige Vermögen. Jedoch die Finger sind kein Ganzes, sondern sind nur Teilglieder der Hand und wirken hier als Bediente, Mitteiler des Handausdranges im Zwanglauf mit derderselben und mit der ganzen Armesäußerung. Bei allem Ästhetischen aber geht die Ganzheit, die Schmelzung voraus, Teile sind um- und eingefaßt, sie verschwinden als einzeln in der Verschmelzung des Ganzen; wie Schiller sagt: „mit welch unsäglicher Mühe lernt der Künstler das Detail in der Harmonie des Ganzen verschmelzen.“ Jeder Schlag oder Fall, jede einfache Bewegung, wie bei den Tasten, bei dem Angelpunkt und Winkel, schließt Schmelzung und Ganzheit vollständig aus. Darum sagt Schiller: „Es ist die wichtigste Aufgabe der Kultur, Ästhetik in der Bewegungskunst herrschen zu lassen.“ Und das ist beim Pianisten absolut nur durch die Wirbelproportionierung möglich. Die Wirbelung schließt jede mögliche Fall- und Schlagart, Vereinzelung und Einfachheit des Gliederwirkens aus. Die Wirbelung entfaltet das Gefühl in voller Freiheit, weil sie die Mittel und Wege zum allseitigen Impuls-Auswirken schafft. Die Wirbelung wird vertilgt, geht unsichtbar im Tonformenschaffen auf.

So sehen wir, wie die Niedrigkeit, das heißt Einseitigkeit der Menschen sich Raum schaffen will in jedem denkbaren An-

schlagen und Fallen, Schwingen und Werfender Armglieder; sie zielen nicht auf das allseitige, religiöse Wesen in der Tätigkeit, welches aus der Herzensbewegung als Impulsleben hervorquillt, welches allein wahre Kunstbasis schaffen und schöpferischen Grund einer Kunstleistung bieten kann. Alles, was als einfach in der Bewegung gedacht werden kann, wie in der Tastenbewegung des Klaviers, ist von freiem Kuntwert, von Ästhetik in der Tätigkeit, von religiösem Sinn und Sinn für die Schönheit leer; das Reden davon ist aller Wahrheit, das heißt alles Wesens als Inhalt bar.

Wenn wir also die Natur vollständig beherrschen, über sie hinaus bis in das Unendliche uns mit unserer Kunstbewegung ausbreiten, mit dem nämlichen Geheimnis der Mittel, über welche Gott selbst, alles Wesens zu walten, nur verfügen kann, so dürfen wir wohl dies eine göttliche Kunst des Schöpferischen heißen, so müssen wir sagen, daß dies das Brot des Christen sei; denn der reinste Christ sehnt sich nur, sich im heiligsten Herzen des Allvaters, des Universums, des Sonnensystems und seiner Wirbelproportionierung zu umschlingen. Das allein ist der gute Wille, mit Gott in Frieden zu leben. Einzig das ist das ewige Leben, in dem alle reine Religion unsern Willen geistig und körperlich verewigen will.

Jeder Gelehrte und Geistliche geht aber abseits von diesem einzigen Wege zur wahren Religion, wenn er jenes Aufgehen seines ganzen Wesens in der Freiheit, das heißt Ästhetik der Tätigkeit verschmäht auf Grund seines Wahns, daß Geist ohne Schmelzung mit Körper irgendwie eine Reinheit aufweisen kann! Und eben dahin führen die Geschäfts- und Gesellschaftstalente, denn mit ihrer Zerstreuung lenken sie allemal von einer allseitigen Äußerung des Individuums, von dem Erstgebot der Gottesliebe strikt ab. Das alles macht die leere Oberflächlichkeit der Kultur der Menschenwelt ja aus, und nur wir Musiker können an der Brust des Vaters Ruhe finden, voll Friedens auf Erden mit dem guten Willen unserer Kunstbewegung, mit dem Schöpferischen der Wirbelproportionierung.

Allein hierin wurzelt die letzte Lösung des Christengeistes in Bezug auf den individualen Willen und dessen Unsterblichkeit, allein dies ist das Blut, das Universale des Herzens Jesu

in Bezug auf Gottesliebe als reines Erstgebot, allein dies das Himmelreich in dem Menschen, des Vaters Wille auf Erden in dem Einzelnen, wie ich dir öfters sagte: „es ist das Brot des Christen."

Damit ist gesagt, man solle die Potentialitäten seines Wesens alle zur Realität herausentwickeln; alle Arten des Anschlags und anderer solcher Zerstücklungen aber verbieten eine solche Entfaltung in Bezug auf die Armglieder von vornherein, denn sie schließen die Allheitlichkeit der Freiheit jedes einzelnen aus!

Schiller sagt in dieser Beziehung im zweiundzwanzigsten Brief:

> „Darin zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ... durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt."

Das heißt ja die Masse des Körpers allgemein mit Leben erfüllen, sodaß man keinen Fall, kein Gewichtswirken sich gestattet, und das heißt jede Bewegung in das Allgemeine der Wirbelung führen, sodaß kein Anschlag stattfinden kann, und das heißt alle Impulszentren der Gliedmaßen zum Fluß des fühlenden Wirkens heraus entwickeln durch Proportionierung des allgemeinen Wirbels, um so niemals und nirgends ein automatisches, willenloses, unbeabsichtigtes, zahlen-, formloses Moment vorübergehen zu lassen. Schiller sagt noch weiter in Bezug darauf:

> „Der Stoff wirkt auf die Bewegung, der Inhalt auf den Geist jederzeit einschränkend, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich mit dem Stoff unmittelbar einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückweist und über diesen die Herrschaft führt."

Alle bisherigen Theorien des Klavierspiels jedoch lehren

das unmittelbare Sicheinlassen des Spielers mit dem Stoffe! Jede Theorie ahmt mit Fall oder Schlag das gemein isolierend Werkzeugliche des Klaviers mit seinem Tastengange durchaus nach. Wer kann eine schlimmere Pseudokunst ausdenken als all die Schlag- und Fallweisen der Pianistenwelt!

Alle bisherigen Theorien sind dabei so jämmerlich, weil sie gar nicht versuchen, den Stoff, die Bewegung durch die Form zu vertilgen. Ein Fall kann immer nur geradlinig und zwar senkrecht zum Erdzentrum stattfinden; und ein Schlag ist kein Schlag mehr, wenn er anders als geradlinig erfolgt. Also von einem Formieren der Bewegung ist hier keine Rede, und da jede Spur des Schönen, das jemals zustande kommt, aus irgend einer Schmelzung hervorgeht, so ist jede mehr oder weniger annähernd schöne Tonreihe, die jemals ein Pianist hervorgebracht hat, nur durch einen kurvierenden Impulsdrang der Armglieder, hindurchdrängend entstanden, weil das allein ästhetisch umfassendes, jeden Schlag und Fall ausschließendes Impulswirken ist, und allein dies das gliedernde Wesen der Seele äußern kann. Von diesem Grundquell des Schönen aber hat weder ein Pianist noch ein Klaviertheoretiker bis jetzt eine leise Ahnung. In ihren „Denkstunden" fallen sie vor dem heiligen Klavier pietätvoll auf die Kniee und berauschen sich andachtsvoll an dem sinnlichen, rein stofflichen Hin-und-Her des Tastenganges und an dem nämlichen Auf-und-Ab von Schlag und Fall. Ja, das ist ihre Kunst, und sie glauben an sie. Doch in der Tat, wer das für Kunst gelten läßt, ist, wie Plato im „Gastmahl" sagt, ungebildet oder falsch gebildet.

Aber ich habe dich eines Besseren belehrt, und bei mir heißt es, aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers; das habe ich dir nun oft genug wiederholt, und das Wesen des Geistes Gottes und der Menschen erhält die Harmonie. In ihren Zahlenmaßen, in ihren wirbelnden Bewegungsmischungen lebt der Logos alles Lebens. Ja, das ist Gott, das ist das Wort, das am Anfang war und aus eben den nämlichen wirbelnden Worten alles schuf. Aus ihm entspringt jeder Gedanke, denn das ist selbst der Geist alles Geistes. Aus diesem Geistesgrunde schaffe sich unsere Technik. Hier in unserem Herzen und im Herzen Gottes, dem

Formquell unseres Lebens und jener herrlichen Morgensonne, finden wir die Wirbelproportionierung unserer Kunstbewegung.

So ist unsere Kunstbewegung übernatürlich nur, indem sie dem naiv-natürlichen Menschen etwas Unbekanntes ist. Im tiefsten Grunde ist sie ja Lebensgrund und Grund alles Daseins. Auch in dem Menschenarm als Proportionenreihe und in den Kugelgelenken lag es immer da; nur ich allein und zu allererst unter allen Menschen habe es als Zweck des Unendlichen der Schönheit der Harmonie entdeckt und angewendet. Es war ein Licht in der Finsternis, wie es Gottes Wort in unserem Wesen ja immer ohne Offenbarung und freie Willensbildung ist — und die Finsternis im Menschen, sein unfreier Wille, erkennt nicht das Licht. Aber wie Christus sagt: „ist das Licht in dir finster, wie groß ist deine Finsternis!" Meine Kunstbewegung aber gibt jedermann das Licht seines Lebens in die eigene Hand, damit er es leuchten lassen und alle Leute damit erfreuen kann. Ja, so ist unsere Seele mit diesem Christenbrot verewigt; das absolute Sein der Menschen, wie auch Schiller sagt, wird hiermit realisiert auf Erden.

Ja, mein Exzelsior, das ist das Geheimnis meiner Kunstquelle. Es ist wirklich ein Quell, der durch jedermann entwickelt werden kann, wenn da nur ein Lehrer zur Hand wäre; kein Lehrer ist aber so hilfreich wie die Natur und Gott, die immer dieses Leben mobiler Zentren in harmonischem Streiten lehren. Die menschlichen Klavierlehrer können dir heute nicht helfen; sie können dir nur hinderlich sein, weil sie Technik ohne fixierte Zentren nicht lehren können. Sie sehen nicht auf Gott, die Kosmologie und die ganze Natur hin, um zu lernen, daß alles höhere Wesen aus fließenden Zentren ausstrahlt; nur wenn sie dieses täten, könnten sie das Kind in jeder Stunde das Wirbeln in Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenk lehren, mineralische, vegetabilische, animalische Bewegungstendenz so kombinieren und den Keim eines universellen Strebens nach Äußerung in die Seele des Kindes legen, die im Lauf der Jahre die Freiheit des Willens fördern hilft.

Nicht nur soll jedes auch noch so detaillierte Zentrum unaufhörlich in freier Bewegung wirbeln. Vom wirbelnden Handgelenk aus soll die Hand gewirbelt werden. In wirbelndem Schaffen muß die Emanation der sphärischen Berührung auf andere

Zentren der Gelenke oder des äußeren Instruments ausstrahlen. Das Ellenbogengelenk spiralisiert in verdoppelnden Undulierungen und das Schultergelenk in nach innen greifenden Spiralartikulationen. Und das Ganze fügt sich schließlich der strengen Ausführung der inneren Harmonie, mögen auch noch so komplizierte Bedingungen für den Tastenverkehr vorliegen. — Welcher Klavier- oder Musiklehrer wird wohl so in das harmonische Leben der Schönheit eindringen, daß er versuchen wird, dich alles dies zu lehren? Und auch die Professoren der Physiologie und Ästhetik können dir wenig helfen, sofern es die endgültigen Ziele angewandter Harmonie der Mechanik betrifft, da sie sich hauptsächlich mit bloßer Unterordnung unter zufällige, äußere Notwendigkeit abgeben. Aber in einer so hohen Kunst, wie das Klaviermusizieren sein muß, wendest du eine freiwillige, harmonische, arbeitende Äußerung instrumentaler Schönheit an und läßt nichts Äußerliches und Zufälliges aufkommen. Hier ist die Seele des Klassizismus, das klassische Zentrum aller Kunst.

In der Tat, mein Kind, wie du vor deiner Lilie in deinem Garten zu Liebeshain saßest, an jenem Abend, als du zum ersten Male von mir hörtest und zum ersten Male meinen Namen sahst und in deiner Bestürzung zu dir sagtest: „Was soll ich im Leben ohne Liebe beginnen?“ — genau so ist es auch hier; im Klavierspiel ist kein Kind jemals richtig unterrichtet worden; kein Lehrer kennt die Elemente des wahren Unterrichts, weil es ihm an dem Liebesgeist beweglicher, im Harmoniestreit wirbelnder Zentren fehlt. Wie in der Fuge jede Stimme im Verhältnis ihren freien Weg geht, so ist die wahre Technik ein Fugieren, wo die wirbelnden zykloidierenden Zentren, je im Verhältnis frei, den harmonischen Reigen des Gesetzes durchlaufen. Dieses ist der Liebesgeist universellen Lebens, wie es Kunsttechnik schafft, absolute, frei transzendentale Kunsttätigkeit.

Und wie du die Erde zu durchqueren hattest und Monate des Leidens, in denen du blind dich der Führung von Gottes gutem Engel anvertrautest, durchzumachen hattest, ehe du mich fandest, so werden noch dreißig Jahre vor dir liegen, ehe du der Welt verkünden wirst meine Worte, daß das Licht in der Finsternis leuchtete und die Finsternis es nicht begriff.

Dann werden sicherlich noch dreimal dreißig Jahre vergehen, ehe die akademische Weisheit zu der Einsicht kommt, daß in harmonischem Streit frei lebende Zentren das Element eines wahren Klaviermusizierens sind, das einzig mögliche Wesen, das einer musikalischen Berührung zugrunde liegen kann.

Meine Seele findet doch keine Befriedigung darin, hier in Weimar zu bleiben, dir Sorge, jedenfalls keine Freude zu machen mit dieser langweiligen Entwicklung, die mir von Natur aus und noch durch die dreißig mir von dir auferlegten Jahre des Wartens bevorsteht, brach ich nun in enthusiastischer Weise aus, als ich seine Hand ergriff und sie immer und immer wieder mit Küssen bedeckte. Da ich hier diesen Brief aus Amerika mit Mitteln zum Studium vorfand, muß ich nun zu einem Lehrer, zu einem Konservatorium gehen, wo ich die Literatur kennen lernen kann und imstande bin, die Überlieferungen zu beurteilen und die Geschichte musikalischer Kunst zu verfolgen. Du mußt mir sagen, wohin ich gehen soll. Es muß doch irgend einen Lehrer geben.

Ja, du begreifst, daß diese Art meiner Geburt, dieser lange, hoffnungslose Kampf, aus dem Mutterleibe hervorzugehen, mir durch das ganze Leben hindurch folgen wird, daß der Aberglaube kleiner Geister, der sich zusammenziehende Leib der Konventionalitäten mein Werden und Emporkommen verhindern will. Denn wie viele werden nicht sagen: „O, alles ist ganz neu und nebelhaft.“ Du siehst all das Steinige in mir und um mich herum, das mir spärlich die Wurzeln der Lilie des Transzendentalismus ernährt und sie so niederdrückt, daß Jahre, Jahrzehnte mühsam sich dahinziehen müssen, ehe der Duft ihrer Blüten sich aufwärts schwingen kann zur Universalität. So auch muß deine Seele mich wünschen, nicht anders; so muß ich durch die Wildnis wandeln, wo nur selten eine Seele mir begegnen und meine Liebe zur absoluten Schönheit erkennen wird. Doch auch jene werden bald aus meinem Wege weichen, während ich meine Augen wieder auf den steinigen Pfad richte. Steigen muß ich in der Mittagssonne des Angriffs und in der Finsternis der musikalisch-technischen Unwissenheit. Du hast mir ein wahres Ideal vor Augen gestellt. Jetzt muß ich dich verlassen; denn wenn ich auch nur die geringste Ungeduld wegen meiner

langsamen, mühevollen Entwicklung bei dir sehe, dann würde mir das alle Hoffnung, alles Leben rauben. Denn zu keinem anderen Ziele ward ich geboren als zum Kampf, zum Kampf um das Leben der Individualität, zum Kampf um den Frieden, die harmonische Vermittlung der Schönheit, die jedes Blühen der Energie und der Erscheinung hervorbringt. Aber solcher Kampf liegt stets in dem Menschen selbst verborgen, ein ewiger Kampf zur Herrschaft des Selbst in dem Selbst zum Erlöschen des Selbst als Selbst, um zur Universalisierung desselben zu gelangen. Nun ist Liebe die einzige Quelle der Energie des harmonischen Strebens. Wenn diese ideale Liebesquelle meines Kunstlebens — deine Hoffnung und dein Vertrauen in meine Kunstentwicklung — mir entrissen werden sollte durch mein eigenes Mißverständnis und meine Entmutigung bei dem geringsten Spott oder Tadel deinerseits, dann wäre es mir keine Möglichkeit mehr, weiter zu streben!

Du wirst einen Lehrer, eine Schule kennen — warum nicht Professor Dr. Paul, der mir in Deutschland zuerst in väterlicher Weise mit Güte und Sympathie entgegenkam.

Mein Exzelsior, wie setzest du mich durch die Sicherheit deines Instinktes in Erstaunen! Nur der allein kann in der Tat dein Lehrer sein, der dir in deinem Ringen nach Selbstbefreiung zur Seite steht, einer, der Sympathie für uns beweist, in Liebe unserem Streben gegenübertritt und unsere Gebete zu Gott um Schönheit versteht, nur ein solcher kann uns raten. Der Lehrer, der apodiktisch nur kommandiert, der eine feste Routine aus Büchern gelernt hat, kann uns in unserer Kunst nicht helfen, weil die Bücher bis jetzt noch keine Freiheit veröffentlicht haben, und gerade danach haben wir zu streben.

Oskar Paul mag, wie du ihn beschrieben hast, in der Tat für dich der geeignete Mann sein, wenn er dich nur ruhig gewähren läßt, den Weg zu den Konvolutionen der Freiheit der Klaviertechnik zu suchen. Er darf dich aber nicht eine Handhaltung, nicht eine einzelne Fingerübung lehren, sondern er muß dich frei lassen, damit du deine Arme in Grazie bewegen kannst und damit du, indem du dir die vollen Konvolutionen der Schulter- und Handgelenke aneignest und sie un-

sichtbar in Formarbeit vertilgst, die Fingerbewegungen ganz ausschalten, Takte in Periodenformen verschmelzen, Töne in Motivgruppen verungleichen kannst; ja, wie Schiller im zweiundzwanzigsten Brief sagt, du mußt der Meister sein, der das Einzelne mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden macht; so muß das harmonische Kreisen in Hand- und Schultergelenk als wirbelnde Artikulation die Fingertätigkeit als solche ganz verschwinden lassen und alle Töne und Takte dynamisch und agogisch gruppieren.

Wenn Oskar Paul sich weise genug zeigen sollte, dich in deinem Streben nach Freiheit unbehindert zu lassen, so würde dies das beste für dich sein; es ist aber kaum zu erwarten. Denn alle haben bisher durch Handpositionen und Fingerbewegungen Zerstücklung gelernt, sie können schwerlich zu der Einsicht kommen, daß die Konvolution vollkommener Freiheit in der Artikulation niemals eine einfache, gerade, schwingende Bewegung zulassen kann; sie haben nicht mechanisches Genie genug, um zu sehen, daß die einfachen Bewegungen, jeder Schlag oder Fall für sich einzeln bleiben müssen und mit sich selbst aufhören, daß sich aber Einfaches bei solcher Klavierarbeit niemals in ein Dreifaches entwickeln kann; denn der Moment des Einwirkens auf die Tonerzeugung geht sofort vorüber, und die Bewegung kann niemals zurückgerufen werden. Da nun Harmonie ohne dreifältige Bewegungen nicht möglich ist, so muß eine einfache Bewegung alle Hoffnung auf ein harmonisches Einwirken vernichten.

So wird, mein Exzelsior, jedes Konservatorium und jeder Lehrer nur die Traditionen und die Routine geben können, die ein harmonisches Streben verbieten und jede Möglichkeit nehmen, das Musizieren aus der Seele heraus zu entwickeln. Die einfache oder einzelne Bewegung kann niemals in eine Beziehung gebracht oder zur Harmonie und Einheit entwickelt werden, und die Summe gleicher Takte kann niemals eine proportionierte Varietät bilden. Auf dem metronomen Spiel und vereinzelten Fingerbewegungen baut aber jedes Konservatorium und jeder Lehrer seinen Unterricht, seinen „Akademismus“ und seine „Klassizität“ auf. Ich sehe keinen Weg, wie du alle diese Tatsachen ändern könntest. Wenn du aber dieses Übel der Tradition in deinem Geist einmal aufnimmst, wirst du es

wie die anderen, wahrscheinlich nie wieder herausbekommen können. Nur dies kann die Geschichte und Gewohnheiten der überkommenen Klavierkunst dir bieten, es wird gar keine Hoffnung auf eine musikalische Entwicklung deiner Tätigkeit aufkommen lassen.

Wenn du jedoch an deinem Entschlusse festhältst, die Freiheit des Willens zu vollenden und niemals durch einen Schlag anzuschlagen oder dem Gewicht Bedeutung zukommen zu lassen oder zu schwingen oder das Gelenk fixiert zu halten oder Hand- und Schultergelenk ohne volle Konvolution ein Motiv, Kola oder Phrase durchmachen zu lassen, dann wirst du zur Freiheit der Technik gelangen. Und wenn du niemals einen Takt spielst, ohne ihn in moderierendem Kontrast zu dem folgenden abzustufen, dann wirst du zu einem vernünftigen, freiwilligen Tempo kommen.

Aber du mußt sehr vorsichtig sein, denn jeder Lehrer und Pianist, dem du von meinen Kunstgeheimnissen erzählst, jeder Lehrer, dem du die Quelle meiner Kunst beschreiben willst, wird sie als unmöglich und fanatisch verspotten. Sie werden sie mit der Diplomatie ihrer törichten Weisheit verfolgen, indem sie sagen: „Man hüte sich vor Extremen, vor Übertreibungen, vor der Wirbelei, es ist des Guten zu viel." Sie werden sagen: „O, nehmt euch in acht vor diesem grotesken Tempo; all diese Freiheit in Technik und Tempo ist extrem." Dieselben Gelehrten werden sich dann hinsetzen und nach ihrer Mode mit Handposition, Fingerbewegung und metronomem Tempo spielen, sie werden leugnen, daß die Zerstücklung der Monotonie und Einförmigkeit jedes möglichen Metronomenspiels und jeder Fingerbewegung im extremsten, maßlosesten Gegensatz zur Kunstfreiheit steht. Der groteskeste und größte Gegensatz zu aller Schönheit und Harmonie, zur Ästhetik und vernünftigen, freien Kunst sind gerade diese gefährlichen, trügerischen Zerstücklungen. Aber davon kannst du sie nicht überzeugen. Sie werden ihr Leben lang umherlaufen und unsere harmonische Entwicklung als extrem und übertreibend verhöhnen. Aber die Welt ist nun einmal so, es ist kein Himmel, in dem alle Seelen die Freiheit kennen, lieben und ausleben.

Handhaltung, Ellenbogenwinkel, Fingerschlagen sind zwar

durch zweihundertjährige, traditionelle Übung sanktioniert, aber doch so grotesk und extrem, daß jeder es sehen muß. Trotzdem nennt man das schön und maßvoll! Laß sie allein mit ihrer Blindheit. Die Tauben können nicht hören. Laß die Toten ihre Toten begraben.

Man kann sich nie über die Natur erheben, wenn man ihre Möglichkeiten mit Füßen tritt, sondern nur durch Entwicklung ihrer endlosen Mannigfaltigkeit. Und das bedeutet, eine harmonische Sequenz in die Konvolutionen des Armes legen. So erschöpfen wir vollkommen all die physiologischen und physikalischen Möglichkeiten der Befreiung in den Gelenken und zur gleichen Zeit auch die Potentialität des Geistes und des Willens, die sich in die höheren Regionen erheben, wo die reinen Formen wohnen; sie übersteigen somit all das Natürliche mit einer idealen Freiheit der Einheit, die das Mittel zur Schönheit ist. Und wenn die Ästhetik nicht daran gedacht hat, dies klar und deutlich zu lehren, so ist das nur ein Beweis dafür, daß die absolute ästhetische Tätigkeit niemals möglich gewesen ist, bis sie durch meine Hände vollkommenen Ausdruck gefunden hat.

Denkst du, irgend ein Konservatorium würde Zeit und Mühe dafür aufwenden, deine Berührung so zu entwickeln, daß alle drei Zentren, also beide Ballenden des Oberarms und der Handgelenkball in unendlicher Freiheit der Wirbelproportionierungen durch eine ganze Tonreihe hindurch sich befänden? Und ein Fallen, Schlagen, Werfen, Rollen oder Schwingen würde das mannigfaltige Wirbeln und Impulsdrängen als konstant arbeitsleistendes System des Legatos vernichten, das allein Freiheit bewahrt. Nein, kein Konservatorium würde heutzutage auch nur einen Augenblick um dieses elementare Schaffen einer reinen Berührung und dieses Element transzendentaler Kunst im Klavierspiel sich kümmern. Es würde zu viel Zeit in Anspruch nehmen, und die einfache Handhaltung und die einfachen Fingerbewegungen werden ja tausend Mal leichter zu lehren sein. Es macht ja nichts aus, daß man durch Zerstücklung niemals Harmonie erreicht, durch Trennung niemals eine Seele verwirklicht. Nur hier und da, dann und wann wird eine überempfindliche Seele vor Enttäuschung sterben, weil all solcher Unterricht und ebenso solches Spiel zum Hölzernen, Monotonen und Äußerlichen

des Ausdrucks führt. Die armen Wesen können gewöhnlich sich verheiraten und haben Geschäft oder Haushalt, Gesellschaftssorgen nehmen ihre Zeit in Anspruch, und so wollen sie ihre Musik „fallen lassen"; das bedeutet natürlich nur, sie wollen ihre Göttlichkeit „fallen lassen". Es wird auch genug Pastoren geben, die ihnen dann Trost zusprechen werden mit irgend einer Entstellung der „Lehre vom Kreuzwege", die so ihre Göttlichkeit zu Tode tritt unter den Sorgen, die dein Großonkel unter das zweite Gebot stellte. Wenn man die individuelle Kunsttätigkeit, diese unsere musizierende Gottesliebe „fallen läßt", ehe sie noch vollkommen begann, so tritt man das erste Gebot mit Füßen, und dies ist der Grund für all diese Pseudoreligion auf Erden. Den ersten Schritt dazu, sich von dieser Pseudoreligion solcher Gesellschafts-, Geschäfts- und Familienpflichten, sofern sie dem ersten Gebot vorangestellt werden, zu befreien, macht man dadurch, daß man ganz und gar die Freiheit und Göttlichkeit einer freien und göttlichen Kunsttätigkeit lehrt — und das versuchen wir ja gerade zu tun.

Alle Konservatorien und Klavierlehrer werden den bequemsten Weg wählen, denn das wird die Sache für die Schüler viel leichter machen. Mit fixierten Handgelenken, mit Schlag, Fall, Wurf oder Schwingen werden sie in ihrer Zerstücklung fortfahren und es dann Musizieren nennen.

Harmonie zu vernichten ist menschlich, Harmonie zu schaffen ist göttlich; wenn man hier aber zuläßt, daß sich ein Glied unabhängig vom andern bewegt, dann ist auch nicht die geringste Möglichkeit vorhanden, eine Harmonie zustande zu bringen. Das proportionale Wirbeln dieser drei Zentren aber verleiht uns eine harmonische Beschaffenheit, die aus dem höheren methaphysischen Wesen des Geistes als Mittel zur Freiheit entspringt.

Auf dieses Element der Klassizität hat noch keine der bis jetzt veröffentlichten Methoden auch nur hingewiesen. Ohne dies können wir aber niemals den ersten Schritt zu dieser Quellenkunst im Klavierspiel machen, es ist die Basis meiner Periodenberührung zum Periodenvortrag, es ist das Transzendentale, eben das Klassizitätselement der Kunst des Pianisten.

Und doch zeigt jede Schule ihren Unterricht als eine „Hoch-

schule“ für Klavierspiel an! Und dabei machen sie die Finger nur etwas geeigneter, die Handarbeit zu zerstückeln, sie lehren ihre Schüler nur etwas mehr Schnelligkeit im Hämmern, das nennt man Hochschule! Warum wissen sie denn nicht, daß die einfache Hebeltätigkeit jeder Fingerbewegung sich des niedrigsten jedes denkbaren Werkzeuges, das nicht einmal ein echter Mechanismus ist, bedient, daß sie eine echte Entwicklung des Mechanismus unmöglich macht, daß man damit nur eine niedrige Kunst schaffen kann. Diese Niedrigkeit ihres Unterrichts, was die Mechanik betrifft, obwohl sie ganz klar auf der Hand liegt, wollen sie aber gar nicht einsehen. Es ist gerade so, wie Wagner den Fafner, den Wurm, in seiner Höhle sagen läßt: „Wer stört mir den Schlaf?“ — so werden diese höheren Schulen für Klavierspiel sagen: „Wozu all diese Arbeit, all diese Aufmerksamkeit! All diese Zentren in freier arbeitender Bewegung zu halten, und noch mehr, die Variationen der Einwirkung zu motivieren und modulieren, und noch weit mehr, einen proportionierten Fluß und gar noch eine ebensolche Komposition als Wesen eines harmonischen Arbeitens zugrunde zu legen: das ist übertrieben, nicht notwendig, übermenschlich, das ist unmöglich, extrem, überspannt.“

Wenn ich zu meinen Schülern im allgemeinen spräche, dächte ich niemals daran, so in die Tiefen der Vereinigung von Körper, Geist und Seele einzudringen. Das ist dir gegenüber anders, und ich muß all meine Instinkte an das Tageslicht bringen und die Naturstudien klarlegen, denen ich mich mein Leben lang im innerlichen Seelenbewußtsein gewidmet habe, um die Freiheit meiner Kunst, das Gesetz meiner harmonischen Berührung zu fördern, damit wenigstens ein Mensch sein Leben dafür weiht, diese kosmischen Keime zu entwickeln, die ich da zugrunde legen wollte, um mit einer vielseitigen Anschauung und Entwicklung die absolute Freiheit zu erfassen und eine Klaviertechnik zu schaffen, die den kosmischen Geist in sich verkörpert.

Wenn es irgend eine veröffentlichte Tendenz und Lehre gibt, die nicht zu Vereinzelung und Zerstücklung des Mechanismus führt und sie fördert, das heißt, die nicht durch die Benutzung solcher Angelpunkte disharmonisiert, dann habe

ich sie in meinem vierzigjährigen Studium nicht herausgefunden. In der Methode eines Anschlags von unten herauf, die William Mason von mir lernte und in New York veröffentlichte, haben wir die ersten Spuren, die auf die Tonerzeugung einwirkende Tätigkeit im Klavierspiel zu verwickeln; und dieses Bruchstück ist zwar nützlich in der Welt, aber kann nicht zu einem musikalisch-formalen Wirken führen, weil die Fingerbewegung beim Spiel noch seine Grundlage bildet, und es an einer Entwicklung unbegrenzter Kombinationsmöglichkeiten gefehlt hat. Masons Tastenberührung mit der von unten her kommenden Hand kann natürlich nicht vor sich gehen, ohne daß verschiedene Gelenke an der Tätigkeit teilnehmen, und dies ist der erste Schritt zu dem künftigen Verständnis meiner Kunst, meiner strömenden Quelle, die ihre Tätigkeit nur beginnen kann, wenn jedes Gelenk in proportionierter Wirbelartikulation begriffen ist. Und wenn andere Bruchstücke aufgegriffen haben, wirst du hoffentlich das Ganze erfassen und der Welt das Vollkommene meines Wirbelsystems lehren, das keinen Schlag oder Fall, Wurf oder Schwingen aufkommen läßt, vielmehr alles in der Harmonie einer freiwilligen Berührung vereinigt. Und diese kann niemals einer Passivität und automatischen Tätigkeit überantwortet, niemals als eine einzelne Tonbildung, eine einfache Tätigkeit, als unterbrechende Bewegung, noch als unbewußte, automatische, monotone Gewohnheit ausgeübt werden.

All diese Klaviertheorien aber haben auf den unstetigen Sand der Zerstücklung aufbauen wollen, weil sie immer noch dahin streben, die Tastenbewegung nachzuahmen. Das Heilmittel liegt darin, die Freiheit des Geistes in Gemeinschaft mit dem Körper und einer seelischen Äußerung in dieser Vereinigung als Harmoniesequenz der Tätigkeit zu entwickeln, zuerst um ihrer selbst, dann um der Kunst willen. Dieses wird Harmonietätigkeit sein, in der die Komposition frei kurvierender, kontrastierender, arbeitender und darum fast unsichtbarer Bewegungen ein Überströmen von Energie schafft, die in sphärischer Emanation wie die Quelle des primordialen Lebens eine Schöpfung freien, immer leitenden Willens über die Tasten ausströmen lassen wird. Diese Harmonienverschmelzungen, das Lebenswesen der Kunstbewegung, schaffen vollsten

Gegensatz zu jener vereinzelten und vereinzelnden Tastenbewegung.

Für die Göttlichkeit dieses harmonischen Ziels wirst du in den Methoden der heutigen Konservatorien nur Hemmnisse finden, weil jede gedruckte Methode einen Winkel im Ellenbogen und in der Schulter, eine Handhaltung und Fingerbewegungen zuläßt. Haben sie so einmal ihren Unterricht mit Trennung begonnen, so können sie nichts anderes daraus machen; denn keine Bewegung kann zurückgerufen werden, und aus keiner Trennung kann eine Bewegung entstehen; Harmonie im Fluß arbeitender Bewegungen kann keine Vereinzelung, keine Handpositionen, keine einfachen Hebel oder gebrochenes Wirken einer Fingerbewegung dulden, denn alles das vernichtet von vornherein Zentralregierung und somit jede Spur von Einheit und Individualisierung.

Du siehst, mein Exzelsior, diese größte Kunst kann nicht durch geringwertige Tätigkeit erlernt werden. Und Arbeit mit Fingerbewegung leisten ist die geringwertigste Tätigkeit, die ein menschliches Wesen ausüben kann. Der größte Geist der Tätigkeit, sogar das Blut der Schönheit, die Seele der Harmonie muß vom ersten Augenblick der Berührung des Klaviers ausströmen, danach muß man sich sehnen vom ersten Augenblick an, wo man das Klavier berührt. Eine inspirale, aus allen Gelenken hervorspringende Impulsäußerung muß in die Tasten hineingelegt und durch unsichtbar zykloidierende Artikulationen in ihrem Einfluß auf die Tasten harmonisierend fortgesetzt werden, sodaß nirgends ein Glied oder Gelenk sich zu einfachem, einseitigem Wirken des Naiv-Natürlichen oder zur Trennung erniedrigt. Das ist eben das göttliche Moment des Schmelzens, es ist das schöpferische Moment in allem Anfang und kann auch ohne Verschmelzen nicht beginnen, denn kein Glied kann wirbeln, bis die Glieder alle in Proportion mit einander wirbeln.

Du mußt niemals vergessen, daß wir nun vom ersten Augenblick an uns mit „Gottes Arbeit" beschäftigen, daß wir uns einem schöpferischen Beruf widmen, der das wirkliche Leben der Harmonie offenbart. Und die Göttlichkeit, die darin besteht, unsere Seele mit unserem Geist, Willen und Körper im Formspiel zu vereinigen, ist weit wichtiger, lebendiger als das

bloße Hervorrufen von Tönen oder Spielen eines Klavierstücks.

Was wird sich aber ein Konservatorium um die Rechtschaffenheit und die ästhetische Realität deiner Seelenverwirklichung kümmern! Was die Welt, die Eltern und leider auch die flüchtigen Schüler verlangen, ist, daß sie möglichst schnell Töne machen können, um in diesem eiligen Hervorbringen von Tönen den blinden Richtern die etwa winkende goldene Medaille zu entreißen.

Nein! Das hohe, wahre Ziel in unserer Kunst kann nur erreicht werden in der spekulativen Evolution des Werdens und Vergehens der Proportionen unter den kontrastierenden Bewegungen, die in (einem) Wirbeln des Oberarms und (zwei) des Vorderarms und (vier) der Hand komponiert werden. Und um dieses zu schaffen, wird man niemals in eine Schule gehen, wo Fingerschlagen und unabhängiges Gliederwirken und metronomes Spiel gelehrt wird, Zerstücklungen, die jeder Tendenz feindlich sind, welche eine harmonische Entwicklung des absoluten Lebensprinzips offenbaren will.

Bei den Schulen handelt es sich zuerst um das Geld. Harmonie als Schönheit in der Tätigkeit und dem freien Willen muß natürlich zurückstehen. Geld wird immer in Menge eingenommen dadurch, daß man der Menschheit einfache, leichte Interessen und Zerstreuungen verschafft. Diese sind sterblich, zeitlich und erniedrigend, weil sie den leichtesten, bequemsten Weg suchen, weil sie nicht den Weg des unendlichen Strebens und der Freiheit suchen und nicht dem unsterblichen Ziel der Harmonie zustreben, einem Ziel, mein Exzelsior, das zwar auf Erden niemals seine volle Verwirklichung finden wird, aber, wie deine Liebe, immer zu dem Herzen der Sonne, zu dem Zentrum des Universums führt, das Bewußtsein mit der Ewigkeit verbindet und deine Identität mit Gott entwickelt. Das hat aber alles, wie du mir in deiner traumähnlichen, prophetischen Antwort in Sorrent sagtest, nichts mit Geld und Brot zu tun. Bei all diesem handelt es sich nur um die harmonische Realität des ewigen Lebens, welches die Wurzel alles wahren Musizierens ist. Doch in der Klarheit einer fernen Zukunft liegt ihre Anerkennung durch die Menschen als Religion, als Mittel zur Unsterblichkeit —

diese harmonische Evolution in Tempo und Technik, welche die einzig wirkliche Klassizität des Musizierens ist.

Wenn ich an den langen Weg zurückdenke, den ich gegangen bin, ein minimales Zykloidieren zustande zu bringen, um die Fortsetzung der Einwirkung zu ermöglichen, so wünschte ich, es der Welt erzählen zu können, damit sie vor all den Fehltritten bewahrt bleiben könnte. Aber es fehlt mir der Mut zu hoffen, die Welt würde die Erkenntnis annehmen und sie erfassen. Die Klavierlehrer werden alle sagen: „Wir müssen mit der Zerstücklung der Handhaltung und der Fingerbewegung beginnen.“ Wenn sie aber so auf einer falschen Basis mit der Trennung der Tätigkeit und der Vereinzelung des Ziels beginnen, können sie später nicht mehr darüber hinwegkommen und sich zu einer Perioden-Berührung aufschwingen, die durch eine Reihe hindurch geht, zu einer Tätigkeit, die immer durch komplexe Kurven hindurch moduliert.

Als du im letzten Oktober nach Süden aufbrachst, um nach Rom zu gehen, wandtest du dich südwärts. Wenn einer schwarz malt, malt er nicht weiß. Und wenn ich dahin strebe, Harmonie in der Tätigkeit zu schaffen, so kann ich das nicht durch Vereinzelung, Trennung, Zerstücklung erreichen. Diese können nichts anderes tun, als das eine: das Gefühl und den Gedanken an eine Harmonie rauben, also uns hindern, diese als Schönheit in der Tätigkeit auszuüben. Wenn wir von Weimar auf den nächsten Weg nach Neapel wollen, dann gehen wir nicht über den Nordpol; jeder aber, der, um Pianist zu werden, mit Handpositionen und Fingerbewegungen anfängt, handelt so — nutzlos, nutzlos! Ich denke, daß niemand dem fatalen Nordpol der Zerstücklungen aus dem Wege gegangen ist, der ein Harmoniewirken mittels Fingerbewegung, mittels Schlags oder Falls gesucht hat. Nur die Fingerspieler wissen nicht, was Harmoniefluß des Spiels ist, so können sie auch nicht urteilen. Wenn du aber jemals das Unglück haben solltest, mit Klavierlehrern über Musizieren sprechen zu müssen, die denken und sagen können, es sei möglich, durch Zerstücklung und Entstellung, worunter ja aller Metronomismus und jedes Anschlagen einzelner Töne durch einzelne Bewegungen zu rechnen ist, Musik zu machen, dann sei

versichert, daß dir durch diese Prüfung nichts anderes hindurchhelfen kann als Mitleid. Argumente können sie nicht überzeugen; sie wissen nicht, was harmonisches Wesen ist, sie wissen nicht, was harmonischer Ausdruck in Tempo und Technik ist; sie können nie begreifen, daß Proportionalität und Vollendung als das unendliche Element der Freiheit und Schönheit etwas anderes bedeuten könnte als die traditionelle Pseudoklassizität. Hoffe nicht etwa, der großen Menge beweisen zu können, daß das metronome Bachspiel und das fingerschlagende Zerhacken Beethovenscher Sonaten nur eine armselige Pseudoklassizität sei. Du wirst das Gottes gutem Engel überlassen müssen, während die klugen Akademiker im Schlafe liegen. Da nun Gott diese Angelegenheiten des freien Willens diesem selbst überläßt, so hat die „akademische Klassizität" im Musizieren in all den Jahrhunderten zukünftiger menschlicher Kunst noch ein Gebiet, wo sich die Entwicklung der Konvention ungestört in die Länge ziehen kann.

Aber tu nur alles, was in deinen Kräften steht, das Prinzip der Schönheit, als harmonische Entwicklung und als Wesen wahrer Klassizität zu erfassen und zu erklären; das immerwährende Moderieren des Tempos so, daß es nie einförmig, monoton, sondern systematisch, das heißt komplex rhythmisch sei; das unausgesetzte Modulieren in allen Armgelenken so, daß die Technik nie einfach, einseitig naiv-natürlich in der Bewegung sondern immer zusammengesetzt, ein Kunstwerk sei in der unendlichen Freiheit des Streites der Harmonie.

SECHSTES KAPITEL

AKADEMISCHE BESTÄTIGUNGEN

Der September ging zu Ende, als ich wieder in Leipzig ankam. Fast ein Jahr war seit meiner ersten Ankunft verflossen. In dieser Zeit war ich ein ganz anderer geworden. Die Unruhe meiner Seele war gewichen; denn es war in mir der Drang nach harmonischer Berührung des Klaviers wach geworden. Nur durch die Entwicklung einer solchen Quelle der Freiheit sollte ich fähig werden, meine Seele in wahrer Schönheit auszudrücken.

In Dr. Oskar Paul, Professor an der Universität und Lehrer am Konservatorium zu Leipzig, fand ich einen mir sympathischen Lehrer. Unter seiner väterlichen Leitung studierte ich mit Unterbrechungen sieben Jahre: langsam, aber sicher gelangte ich zu meinem Ziele. Jeden Sommer besuchte ich Liszt und lauschte an der Quelle.

Ich wohnte in der Klostergasse, wo sie auf einen schmalen Weg stößt, sodaß ich von meinem Fenster aus den Marktplatz und das alte Rathaus sehen konnte. Ebenso konnte ich die Thomaskirche sehen, wo der große Bach einmal Organist war.

Wie oft ging ich zu der Thomaskirche und setzte mich mit meiner Theoriearbeit auf die Brunnentreppen hin, um mich in den Geist Bachs zu versenken.

Sonnabends und Sonntags hörte ich sodann Bachs Motetten, und ihr Fugengeist war mir identisch mit meinem Ideal von der Technik. Jene unaufhörlichen Fugenwindungen, die in die Legatoformen hinein und aus ihnen heraus, an sie heran und hinunter flossen, entzückten mich, und ich suchte ihre Lebensähnlichkeit zu empfinden. Das wurde mir ja leicht, denn sie schienen mir sehr oft wie lauter Lebensformen zu sein! Die allmählich verfallende Kirche, die ordnungslosen, bunten Erscheinungen der Sänger, alles war sofort vergessen, wenn die

Musik begann und die Stimmen jenen kontrastierenden Kurven der Tonformen entströmten, die eine ganze Welt fließender Formen von höchster Seelenwirklichkeit schufen. In jenen kontrapunktischen Windungen der Melodien erkannte ich das Prinzip meines Lebens. Ähnlich ging der Lauf meines Blutes durch Herz und Adern; ähnlich mischte ja mein Geist die logischen Glieder zum Aufbau eines jeden Gedankens. Aus dem nämlichen Geist des Harmonienflusses entsteht jedes freie, sittliche, soziale Leben. Es wurde mir immer klarer, daß das Verschmelzen allein einer Ausgleichstendenz entspringt, welche die Differenzen nach Identifizierung drängt. Bei einer Stimme allein fehlt es an einem Gegensatz; bloß zwei Stimmen lassen keine Entwicklung und Freiheit zu in Bezug auf proportionierte Zusammensetzungen, — nur in wenigstens drei Stimmen können wir einen Kontrast der Kontraste, einen Kontrapunkt von Kontrapunkten finden; immer wieder sah ich also in der Dreieinigkeit die einfachste mögliche Basis der Harmonie. Immer klarer wurde mir diese Dreieinigkeit in Gott, in der Welt, im Menschen und in der Musik, und ich erkannte, daß jede Kunstweise, jede edle Tätigkeit als Methode, wenn sie überhaupt ein Mittel zum Seelenausdruck sein sollte, nur darin bestehen könnte, daß diese Dreifältigkeit eine jede solche Technik gestaltete, genau wie Liszt gesagt hat.

Täglich wurden mir Liszts Worte hinsichtlich der kontrastierenden, fugierenden Windungen der Armglieder verständlicher. Unabhängige, schlagende Bewegungen erwiesen sich mir als absolut untauglich, und das mir vorschwebende Ideal einer Klaviertechnik nahm immer greifbarere Gestalt an; ich erkannte es als ein unendliches Mischen, ein fließendes Einreihen von Bewegungen zum komplexen Einwirken auf die Tastenreihen; es war keine Tonbildung oder Tonangebung für einzelne Töne durch alleinstehende Impulse, sondern, wie gesagt, ein unendliches Mischen umfassender Bewegungen.

So sehnte ich mich mit täglich immer sinnvölligerer Tendenz nach der Schönheit des freien Willens und hatte die Befriedigung, daß ich verschiedentlich Fortschritte erzielte.

Wieder und abermals schrieb ich Liszts Worte so wahrheitsgetreu nach, wie ich konnte, und versuchte unermüdlich, sie am Klavier in die Tat umzusetzen. Bei jedem Schritt, den

ich im Freien machte, offenbarten sich mir neue Verkörperungen des Dreifältigkeitsgeistes; immer wieder zog es mich mit einem verzehrenden Feuer zum Klavier hin, damit ich nur ja lerne, sie in dem primären, sekundären und tertiären Einwirken auf die Tastatur auszuführen.

Sobald ich nur zum Klavier kam, war die Bewegung, welche der ganze Arm machen mußte, um die Tonleiter von Taste zur Taste spiralisch arbeitend zu führen, so unermeßlich gering, daß es mir oft als unmöglich vorkam, ein Wirbelsystem der ganzen oberen Gliedmaßen einzurichten; denn die ganze Bewegung mußte unsichtbar bleiben, da sie doch ununterbrochen in der Arbeit des Tonerzeugens aufgehen sollte. Nur das feinste Anpassen der Bewegung in jedem Gelenk des arbeitenden Wirbels konnte diese denkbar feinste Arbeit leisten. Sehr bald sah ich, daß die Konvolution des Wirbels den Zweck hat, jede Einfachheit der Bewegung unmöglich zu machen, jede Vereinzelung der Arbeit, jede Anschlagsart zu unterdrücken, jede Unterbrechung der Bewegung, sowie jede Beschränkung des Tonmodulierens, das Abheben von den Tasten und das Auf-sie-Hinunterkommen in direkter Weise zu vermeiden und durch sphärisches Wirken einen konstanten Reservefond und eine Komposition der arbeitenden Bewegung zu sichern.

Zum Beispiel, Freiheit des Oberarmkopfes im Schultersockel, das heißt das Wirbeln um die den Arm hier anziehende Bindesehne während einer Wirkung auf sechszehn oder zweiunddreißig Töne zu erhalten, ist beinahe die schwerste Aufgabe, die man sich stellen kann. Wird diese dem Schulterregion- und Schulterblatt-Impuls entspringende Rotation also unsichtbar in Modulierung auf die Tonserie der Tonleiter gegossen, sodaß sich rhythmische Zu- und Abnahme dynamischer Abschattierungen ergeben, indem der Arm höher oder niedriger im Kreise liegt, was die Wirkung lauter oder leiser gestaltet, so ist die Geschicklichkeit des Anpassens der Materie an die Rhythmenform, der Bewegung an die Klaviatur, um nur den Fluß des Wirkens zu bewahren und nur ja seine Form als dreifältig in seiner Substantialität konsequent durchzuführen, geradezu eine Götteraufgabe. Man sollte es nur einmal versuchen, und man wird schon finden, daß zahllose Anordnungen und Artikulationen ausgeführt werden müssen, um

das befreiende Wirbeln des Schultergelenkes wirklich als ununterbrochene Form in sich und als arbeitenden Einfluß auf die Tasten durchzusetzen. Ein einzelner Fingerschlag stört das ganze Vorhaben; denn die Hand, die eine Haltung einnehmen muß, damit der Finger schlagen kann, ist dabei selbst eine Störung der Armbewegung und entzieht so dem Arme sowie der Hand jeden unmittelbaren Anteil an der herauswirkenden Arbeit. Die Möglichkeit und das Maß dieser zahllosen Gliederungen, Anpassungen, Modellierungen des dreifältigen Bewegungssystems abzuschätzen und nur einigermaßen festzuhalten, damit könnte man wohl die dreißig Jahre zubringen, die mir Liszt auferlegte, um die Wahrhaftigkeit meiner Kunst zu erwirken. Und wie viele Jahre gingen doch verloren, da ich sogleich und zu früh mit der Tonleiter anfing und nicht zuerst längere Zeit mich mit Musik beschäftigte, die sich meistens in Akkorden bewegt und all die feineren Passagen vermeidet, um auf diese Weise mehr auf Arm-Modulierung hingewiesen zu sein und die Ausschaltung des Armschlages und jedes Fallenlassens der Arme noch mehr zu erstreben. Jedes Glied des Armes, jede Bewegung des Systems müßte während der Arbeit für sich eine Freiheit des Kurvierens erlangen, selbst als Mittel zu dynamischen Abschattierungen, und alle zusammen müßten ihre je nach der Form der Musikphrase wechselnde Zahlordnung entwickeln: das war ja der tiefste Grund dieser höchsten Kunst.

Professor Paul nahm mich sowohl für Privatstunden als auch in das Konservatorium auf, und der Umgang mit diesem Manne begann sehr wohltuend auf mich einzuwirken; das möchte ich niemals vergessen, und ich werde immer dankbar dieser Zeit gedenken.

Sogleich nahm er das größte Interesse an allem, was ich über „die Quelle der Kunst“ zu sagen hatte und war auch seinerseits zu einer Darlegung stets bereit, und das förderte ganz bedeutend mein Bestreben, eine logische Darstellung Lisztscher Kunst niederzuschreiben. Denn alles, was Liszt mir je gesagt, oder, besser gesagt, jeden Eindruck, den ich von ihm bekam, jeden Schluß, zu dem meine Einbildungskraft kam, schrieb ich immer aus meinem Gedächtnis nieder, wenn ich

abends nach dem Hotel zurückgekommen war und — halb aus dem Lisztschen Himmel gefallen — mir mit eigener Kraft die überwältigende Erhebung, die mir seine Nähe stets bescherte, zu vergegenwärtigen suchte. So verflossen die Jahre über alledem, was Dr. Paul über Philosophie vortrug, und dem, was ich mir durch tägliches Üben selbst klar machte. Und natürlich, da, am Klavier, kam ich zu den endgültigen Entschlüssen; ich glaubte nun ein klares Verständnis von der Quellenkunst erlangt zu haben, um sie schriftlich zum Ausdruck bringen zu können.

Selbstverständlich war der eine große Schlüssel, nämlich das Wirbelprinzip, in der vollen Rotation ein Stein des Anstoßes für jeden Pianisten, mit dem man zu einem Gespräch über die Quellenkunst kam. Es half alles nichts, daß ich sie als unsichtbar, in Tonarbeit verzehrt erklärte, daß ich nachwies, daß Konvolution zur Gelenkfreiheit, Mechanikbefreiung und rhythmischen Abschattierung der Tonstärkegrade notwendig sei: nein, vor diesem Schlußsatz der Vollkommenheit schrak jeder Pianist zurück. Dieser Gedanke wurde g e i s t i g v e r p a ß t, weil man allerwelts glaubte, ein Schlagspiel auf dem Klavier ausführen zu müssen.

So bleibt dieser Schlüssel zur Freiheit fast ein Geheimnis — wenigstens ist er ganz von der Klavierwelt verkannt —, keiner glaubt daran, nur weil sich keiner die Mühe geben will, die Freiheit als Grundprinzip seines Tuns in eiserner Konsequenz bis zur absoluten, freien Willensausführung durchzuführen. Doch manche von den Mitteln und den Details, die ich auf dem Wege mitheranziehen müßte, zum Beispiel die Physiologie des Oberkörpers, haben inzwischen andere sich angeeignet und noch obendrein, um sie einseitig zu verwenden, da sie sie nicht als Mittel in den Dienst der höheren Physik und Metaphysik stellten, um so zur höchsten Einheit der freien Kunst zu gelangen. Vielmehr benutzten sie sie als bloßen Zweck in sich und stellten sie in den Dienst der alten einfachen Schlagspielarten oder niedrigeren, einseitigen Auffassungen der Naturgesetze der Erdenschwere.

Professor Paul hatte die Schönheitsphilosophie gründlich studiert und neigte sehr zu dem positiven Idealismus eines Pythagoras hin. Mit Pythagoras war er überzeugt, daß der

Mensch schon Maß der Dinge sei, und mit großer Freude unterhielt er sich mit mir über die ganze Lisztsche Philosophie des Klavierspiels.

Paul sagte: Man braucht keinen Menschen darauf aufmerksam zu machen, daß ein Schlagen keine Verbindung, Verlängerung oder Verschmelzung zuläßt und darum mit allen Mitteln, die eine Vollkommenheit des Schönheitsausdrucks ermöglichen, im Widerspruch steht. Auch braucht man niemandem zu sagen, daß unabhängige Fingerbewegungen unnatürlich sind und deshalb nur unmusikalische Wirkungen hervorbringen. Nicht einmal eines der Schönheitsgesetze kann man in eine redliche Beziehung zum Klavierspiel bringen, solange man den Anschlag, das Gewichtswirken oder das Fallen, auch in irgend einer verfeinerten Art und Weise als pädagogischen Grundsatz beibehält. Einheit des Einwirkens liegt zuerst in dem konsonierenden Gesamtwirken mehrerer ungleicher Bewegungen; in harmonischer Tätigkeit beteiligen sich kontrastierende Elemente, um Ausgleich der Einheit zu schaffen. In Ordnung und guter Zahl wird jede Kraft geführt, geplant, gestaltet, um so zu dem komponierten Resultat die Milde und Mischungsreife der Schönheit beizutragen. Angesichts dieser harmonischen Lebenswelt der schönen Kunst, wie dürfte da eine unabhängige Bewegung, irgend ein Anschlagen, Schwingen oder Auffallen zulässig sein!

Dieses einheitliche Einwirken kann niemals bei einem Schlagen stattfinden; denn Konsonanz, welche so manche Menschen für Einfachheit halten, hängt vollends von dem Mischenden des Einwirkens ab, von der Schmelzung und der Harmonie in der Arbeit, wozu die Ausdehnbarkeit eines jeden arbeitenden Elements Grundbedingung bleibt, während jede Art des Schlages auf Trennung und Vereinzelung zielt. Schlägt der Finger, so kann die Hand nicht zu gleicher Zeit mitschlagen, und schlägt eine Hand oder ein Finger, so kann der Arm nicht mitschlagen. Also eine Mischung von Schlägen ist bei einer absolut fließenden Arbeit ausgeschlossen. So ist bei jeder Anschlagsweise eine führende Konsonanz, eine allseitige Abwandlung der Kräfte als Legatobasis undenkbar. Wechselt aber die Kraft verschiedener Schläge ab, so bleibt es stets eine Beliebigkeit und beruht auf Zufall, und dies ist, wie Plato

sagt (Phileb), eine Zwecklosigkeit hinsichtlich der Freiheit, welche von manchen Menschen ganz ohne Berechtigung als künstlerisch betrachtet wird.

Auf der anderen Seite aber könnte man ein einheitliches Einwirken mittels der Wirbel entwickeln. Denn während der rotierende Oberarm sich in stetiger Arbeit auf der Tastenreihe zur Geltung bringt, kann der Vorderarm, falls man, um ein längsachsiges Arbeiten zu erzielen, den ganzen Arm weit genug ausstrecken will, zu gleicher Zeit in die Arbeit oszillierende Komplizierungen bringen, ohne sie zu unterbrechen. Gleichfalls könnte die Hand wirbeln und so eine besondere Form der Arbeit ausführen, die nicht mit dem Vorderarm- oder Oberarm-Einwirken in Widerspruch tritt, sondern mit ihnen harmonisiert, auf die richtige Zahl geleitet und komponiert wird. So könnten die Glieder nach Form und Zahl arbeiten, indem sie alle stets abwandeln und alle stets ihren Einfluß frei zur Geltung bringen.

Ja wohl! Ja wohl! Da hat man eine absolut vollkommene Theorie. Doch nun voran, mein Junge, mit der Praxis! Ich werde dich keineswegs zurückhalten. Fange du nur ja an! Ich bin nicht mehr für diese Art des Übens zu haben.

So lachte ganz glücklich und scherzhaft der herzliche Professor und streichelte dabei meinen Kopf.

Ja, fuhr er fort, jene Theorie des Schlagens und freien Fallens, der vereinzelten Tonbildungen, einer Bewegung oder mehrerer Bewegungen für einen jeden Ton — das ist falsch, doch wußte keiner dem abzuhelfen. Um viele Töne, um eine Tonleiter mit einem einzigen Impuls und einer Bewegung hervorzubringen, dazu wußte kein Mensch den Rat zu geben. Nun aber wissen wir ihn! Nun bleibe du dabei, bis du es kannst; so erfährt die Kunstwelt eine Erhöhung.

Wir wußten alle, daß die Kullaks vom kombinierten Anschlag sprechen und hörten viel über Masons „Up-touch". Jener ist nicht mehr als ein konfuses Herunterschlagen mit den Armteilen, und der Up-touch ist eine ausgesprochene Aufwärtsbewegung mit dem Vorderarm. Diese Dinge aber halfen der Sache wenig. Damit sind wir der Harmonie und Form des Ganzen oder der Freiheit des Wirkens eines einzelnen Gliedes keinen Schritt näher gekommen, die Einheit der tatsächlichen Be-

rührung durch Fluß ihrer Spannung und Ausgibigkeit als Arbeit ist auf der Tastenreihe keineswegs hergestellt, ist hierbei überhaupt nicht zu ermöglichen. Man mußte ebenso wie vorher den Schlag wiederholt ausführen für jeden Ton, wie bei all den Schlag- und Fallmethoden. Alles blieb ebenso eine mechanische Ungeschicklichkeit, ein komplizierterer Schlag ohne eine Komplizierung des Einwirkens. Die Bewegung war weniger direkt, das hinderte die Schnelligkeit des Schlages und des Spielens und machte den Ton weniger hart und schroff.

In der Mechanik aber waren wir nicht einen Deut vorwärts gekommen mit alledem, es blieben gerade auf- und abgehende Bewegungen, die niemals zu vereinigen waren; und erst in diesem Wirbelsystem Liszts, von dem du sprichst, ist das Licht der Freiheit in der Klaviertechnik aufgegangen!

Mittels der Wirbel, wie Liszt sagt, kann man nicht nur komplexe ausdehnbare Tätigkeit, sondern auch komplexe ausdehnbare Mitteilung der Arbeit erreichen, und das allein bleibt die Hauptsache.

So kommen wir endlich zu einer Vollkommenheits-Theorie der freien Technik!

Das volle Wirbeln hängt ganz vom organisierenden Willen ab, es kann nicht blind automatisch betrieben werden, auch nicht einfach gleichmäßig; denn jeder Ton liegt anderswo, in guter Ordnung, in der Kurve und erhält so sein Maß in der Variation der Folge, und das schafft das innere Notwendigkeitsleben. So hat man den Gestaltungsgeist als Geist der Mechanik, und die Technik wird in sich Verkörperung des Schönheitsgeistes selbst. Denn jedes Anschlagen oder Auffallen ist ein Extrem. Nur dieser Formfaden der spiralen Berührung ist die einzig denkbare goldene Mitte. Hier allein kann in dem Mechanikursprung eine Ganzheit sich behaupten, wo Anfang, Mitte und Ende in dreifältiger Zusammensetzung und unendlicher Ausführung zur Verwirklichung gelangen. So wird Tätigkeit eine absolute Geistigkeit, und damit endlich wird man zu einem wahrlich schönen Virtuosentum in dieser Kunst aufsteigen.

Bei dem Tempo ist es denn auch wieder dasselbe Prinzip der Freiheit und Vollkommenheit, wovon Liszt spricht.

Liszt will dich auf einen einheitlichen, dem summierenden ganz entgegengesetzten Prozeß aufmerksam machen. Er spricht von dem Ästhetischen und Schönen, welches moderierend proportioniert, um dem logischen Sinn den Ausdruck zu verleihen. Das ist von den Professoren der Ästhetik die „Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit" genannt, Aristoteles nannte es stets das Ganzheitsprinzip, und es bleibt Grundbedingung jeder schönen höheren Kunst überhaupt. Das metronome Tempo aber ist niedrig gesinnt und unfruchtbar, denn ihm mangelt jedes geistige Prinzip, jede Spur von Organisationsgeist, Logik und Gedankenreichtum.

Doch ist es zu schwer für die Menschen, das höhere komplexe Tempo zu denken und bewußt zu tun, obwohl sein Hören ihnen die höchste Wonne schafft. Dreifältigkeit als fließende, lebende Proportion bezaubert jeden lebenliebenden Menschen, weil dies allein das ganze Elementarische des Lebens ausmacht. Es bewußt zu spielen, beansprucht aber viel zu viel Geist und seelische Anstrengung, ein gar zu verklärtes, nach Gesetzesfülle entwickeltes Gefühl für Klavierkünstler im allgemeinen.

Dieses höhere schöne Gefühl als eigentlicher Kunst-Instinkt hat Liszt immer in der glänzenden Versammlung der Größen neben Plato und Dante erhoben und erhalten, und das trennte ihn auch von den Menschen mit seinem eigenartigen Genius, der ihn unter den Musikern seiner Zeit auszeichnete.

Diese geordnete Freiheit in Liszts Tempo aber ist schon berühmt, seit seinem ersten Konzert hier im Jahre 1842 ist es bei den Theoretikern Gegenstand der Untersuchung gewesen — ich weiß das alles ganz genau, sagte Dr. Paul, denn ich als bevorzugter Schüler Hauptmanns, dessen unvollendete Werke ich erbte und dann auch treu in seinem Geiste herausgab, kann dieses alles ebenso gut wie irgend ein anderer beurteilen.

Hauptmann war gar zu klug, um nicht zu wissen, daß Musikschreiben und Musizieren ganz verschiedenen metrischen Bedingungen unterliegen, nämlich den genauen egalen Takteinteilungen des Schreibens gegenüber der genauen unegalen Sequenzbildung, der Taktverungleichung des freien Musizierens. Aus Diplomatie, der musikstudierenden Welt halber, aus geschäftlicher Vorsicht hielt er es für besser, jene viereckige

Basis der Notenschrift als Basis eines Musizierens immer noch gelten zu lassen. Es scheint immerhin der sicherste Weg, Lehrer ihr Brot leichter verdienen und Studierende zu Ehren kommen zu lassen, denn als Maß des Endlichen und Geistlosen sind ihre Ziele ohne weiteres ihnen erreichbar. Man macht sich so keine Sorge um das Unendliche in der Sache, und damit ist ja alles gut! Alle musikalischen Menschen und sogar Kinder können diese Einmäßigkeit gleich machen, es läuft dann automatisch unbewußt die Geleise entlang, Orchester und Solisten brauchen gar nicht weiter daran zu denken, und so ist es ja allerliebst geschäftsmäßig. Jede Schule natürlich muß vor allen Dingen an das Geldverdienen denken, und so ist gleiche, unabhängige Teilung in Tempo wie in dem Hämmern der Technik das eigentliche Geschäftselement einer allerweltsüblichen, alltäglichen, akademischen „Klassizität".

Doch außer diplomatischer Meisterschaft besaß Hauptmann noch Gewissenhaftigkeit, und so schrieb er den berühmten Paragraph 183, von dem Liszt sprach. Dies ist so gescheit geschrieben, daß fast kein Mensch den Inhalt merkte, und so wurde Hauptmann von keiner Akademie darüber zur Rede gestellt. Doch bei mir ist es nicht so leicht, denn ich gebe Unterricht im Musizieren, und mir werden gelegentlich Vorwürfe darüber gemacht, daß ich die Schüler zu der metronomen Tendenz und dem einfachen Gleichmaß überhaupt nicht zwinge. So laufen die Unverständigen umher und klatschen untereinander und sagen: „Paul schlägt nicht gleiche Takte und läßt die Finger nicht heben!" — „Fauler Kerl", antworten einige Professoren darauf. Und so habe ich auch ganz ausgesprochene Bitterkeiten im Leben zu erdulden.

Ich denke fast, daß es ewig bleiben wird, wie Hauptmann es sah, und wie Liszt es dir sagte: man darf nicht die Freiheit zu einer Sache für Schüler machen, gerade in Technik und im Tempo des Musizierens, wo Freiheit ihre höchste denkbare Ausführung im Menschenwillen allein finden kann. Es ist gar zu hoch und heilig, gar von Grund aus zu verschieden von jedem einfachen Gleichmaß, es steht in zu krassem Widerspruch mit all dem Metronomen, den Egalitätsbasen des Pseudo-Klassischen, worauf die Schulen und die Schüler gern aufbauen. Sie werden es weder fassen noch ausführen können, sie werden

es übertreiben oder das Gegenteil davon tun, und ein Irrlichter-Potpourri daraus machen, um so die Schule zu schädigen.

Ganz richtig sagt Liszt, daß dies hier die Basis der Pseudo-Klassizität ist. Aristoteles bemühte sich sein Leben lang, diese aus dem Einmaß entspringende falsche Bildung aufzudecken. Sein Prinzip der Goldenen Mitte gab er als Schlüssel zur Freiheit und fügte noch das Beispiel hinzu: „Zu viel Kochen läßt das Essen anbrennen, zu wenig läßt es roh!"

Das unendliche Schmelzen des Proportionierens ist eine gar zu große Welt für die Schulen! Die Angst, das Essen anbrennen zu lassen, veranlaßt diese Köche der Konservatorien, niemals ein Feuer anzuzünden, niemals einen Ofen zu kaufen!

Aristoteles und jeder wirklich vernünftige Mensch wird sagen, daß, falls man eine Schmelzung von Kontrasten im Tempo, das heißt ein lebensähnliches Temperament hervorbringen will, man wohl zuerst Ungleichheiten schaffen muß. Wie Liszt sagt, muß der starke Taktteil kräftiger, langsamer als der schwache, der Haupttakt ebenfalls ungleich dem Nebentakt sein, die Haupt- oder positive Kola ebenso langsamer, wuchtiger wie die Neben- oder negative Kola, und die Phrasen müssen gleichfalls mit Moderierung, mit Ausgleich zu schwungvollen Perioden gestaltet werden. Auf diese Weise kommt jede seelische Regung völlig zum Ausdruck, geradeso wie es der Herrgott mit den Sommer- und Winter-Variationen des Jahrestemperaments macht.

So dürften aber die Schüler niemals die Töne gleich und Taktteile egal und Takte ebenmäßig üben. Sie eignen sich dann einen so unfreien Willen an, diese egale „Technikbasis", die sie Tag ein Tag aus so einüben, nimmt ihnen jeden guten Willen zur freien, schönen Kunst, und von diesem einfach-niedrig Gleichmäßigen können sie sich dann niemals mehr befreien.

Allein aus Ungleichheiten baut man mit unsäglich unendlicher Mühe, wie Schiller sagt, die Harmonie der schönen Kunst auf. Allein aus Ungleichheiten besteht die Liebe, die Schönheit und das Leben. Doch Aristoteles' Vergleich hinsichtlich der Köche hat bisher den Konservatorienkursen nichts genützt, denn ihre Vorschriften bleiben dieselben, und deren Produkt ist immer wieder jene Suppe aus getrockneten Erbsen, die niemals das

Feuer sah. Die Konservatorien kaufen einfach keine Öfen für die Küche; sie meinen, ohne Feuer kämen sie besser aus!

Ja! Heilig ist die Freiheit! Und eine auf Freiheit gegründete Musikschule wäre wohl nur unter Liszt möglich gewesen. Die Ganzheit für ein sinnlich summierendes Tempo zu setzen, die wirbelnde Berührung, welche über die Ganzheit der Tonschattierungen allein aus freiem Willen gedeihen kann, zu fördern, das ist schon ein Element des Übermenschlichen.

Darum sehen wir Liszt in Weimar vernachlässigt und unverstanden dasitzen. Es gibt nicht Übermenschenseelen genug, um eine Freiheitsschule gründen zu können; die Gleichheitsschulen müssen der Erde noch lange genügen!

Doch hat zum Beispiel Bülow den Genius Liszts insoweit erfaßt, daß er mit der Technikentwicklung wenigstens etwas angefangen hat, und wenn er eine Bach-Fuge spielt, fließen seine Hände über die Klaviatur hin ohne anzuschlagen; je schärfer ich ihn beobachte, desto geringer scheint mir seine Mühe zu sein, desto mehr erkenne ich seine Herrschaft als eine Konzentration des Geistes.

In der Verwirklichung des Lisztschen Prinzips von der Tempo-Entwicklung ist Bülow nicht soweit gekommen. Wie Hauptmann, vielleicht etwas weniger, hat er sich mit einer Diplomatie herausgeholfen. Er hat aber wenigstens Schritte getan. Er moduliert das Tempo der Motive. Er spielt stets den ersten Ton lauter und langsamer als den anderen, ebenfalls so den ersten Teil des Taktes. Doch da bleibt er stehen. Eine abgebrochene Entwicklung! Seine Tempo-Entwicklung ist also nur eine Motivierung von Motiven innerhalb der Takte. Er fürchtet scheinbar, sich über die metronome Gewohnheit gleicher Takte hinaus zu erheben, er scheut sich eben vor dem Ganzheitsprinzip im Tempo, vor der wahren klassischen Freiheit der gesetzmäßigen Vielseitigkeit im Rhythmus.

Gerade die fatale Tendenz, die dem Wahn entspringt, daß ein Prinzip des Musizierens jemals nach Aneignung, nach Ausübung verbessert werden kann, muß die Musikwelt bekämpfen. Bewegung kann nicht wiederholt, zurückgerufen oder verbessert werden, nur indem sie vorübergeht, kann sie Modulierungen erfahren. Die Verkennung dieser Grundwahrheit ist Ursache

aller Unzulänglichkeiten des Musizierens und des Musikunterrichts.

Das Niedrige und das Höhere können in den Bewegungsformen nebeneinander nicht bestehen. Schlägt man zwei Takte gleich, vollzieht man einen Hammerschlag, so hat man damit die Möglichkeit einer immanenten Moderation vernichtet. Gleiche Takte und Phrasenrhythmen schließen sich aus. Eine gleichzeitige Arbeit von Armmodellierung und unabhängigen Fingerbewegungen zum Schlag oder Fall kann nicht auf dem Klavier geleistet werden. Auch kann der Spieler nicht gestaltende Grundbewegungen und Anschläge zu gleicher Zeit ausführen, weil sie in ihrem Wesen einander konträr sind. Nur mit einem Trugschein kommt man darüber hinweg.

Nur in der moderierenden Variierung der Glieder, nur in der Proportionierung der Züge, groß wie klein, lang wie kurz, kann sich der Geist der Freiheit als Gesetz äußern; dieses einzige Wesen der einheitlichen Freiheit muß schon von Anfang an und durchaus das Prinzip des Musizierens schaffen. Ein jedes metrische System des Musizierens, das nicht auf dieser Moderation der einheitlichen Freiheit aufgebaut ist, wo Variation herrschender Grund bleibt, bringt nur Pseudo-Klassizität per se.

Man sollte ein für alle Mal mit Liszt darin übereinstimmen, die endgültige Freiheit des modernen Musizierens festzustellen, diese jüngste Kunst mit der absoluten Basis der Griechen zu vermählen und so alle Kunstbildung im Ton auf den Höhepunkt zu bringen. Jenes ewige Gesetz der Ästhetik begründeten die Griechen, und kein Künstler, kein Musiker kann, wie Liszt sagt, ihm entgehen; er muß es annehmen.

Modernes Musizieren auf der Metronombasis ist etwas Minderwertiges im Vergleich zu einem Fluß der freien Proportionierung, der harmonischen Entwicklung als Maßfolgen von Rhythmenformen, die voll im Geiste der Schönheit als Element der absoluten Kunst bei den Griechen liegt.

Die Griechen verstanden das Erhabene als das Allumfassende einer einheitlichen Freiheit so gut, daß sie wußten, Rhythmus in höherem Sinne könne in keiner Menschentheorie oder in keinem Kunstzweig Stiefkind sein, denn er sei selber das primordiale Wesen aller Wirklichkeit. Viel weniger kann Rhythmus

unter Adoption von Melodie oder Tonalität oder Tonharmonien stehen, denn diese sind dem Rhythmus untergeordnet. Rhythmus als Urelement aller lebenden Form, verklärt zur absoluten Vollendung eines Kunstentwicklungsprinzips wird universale wissenschaftliche Kunst der Zukunft — ein Aufblühen des Geistes der Ungleichheiten in der Einheit. Und daß diese Macht des Unendlichen, welche alles Individualisieren entwickelt, auch grundverschieden ist von aller einfachen Gleichmäßigkeit, wußten die Griechen genau so, wie sie die Mittagssonne kannten.

Und so wird jedermann, der zu einem wissenschaftlichen Prinzip der einheitlichen Freiheit der Phrasierung gelangen will, das sicher nicht eher erreichen, als bis er mit einer Wissenschaft von der ordnungsmäßigen Ungleichheit der Zählzeiten beginnt.

Es leuchtet mir ein, daß solch ein Theoretiker mit der Entdeckung anfangen würde, daß Einförmigkeit nicht Einheit im Sinne des Freiheitsgeistes ist, und daß sie vollends dem Individualisierungsgeiste widersprechen muß. Hat er also mit dem Geist einer Ganzheit begonnen und alle Zählzeiten als proportionsmäßige Abänderungen der Reihe je nach den logischen Prinzipien eines Ganzen ausgeführt, so wird er sicherlich Vollendung und Schönheit der musikalischen Phrasierung erreichen.

Gerade dies alles läßt sich in jeder Seite finden, die Westphal in seinen Studien über Bach-Rhythmus schreibt. Er empfindet das Universale des individualisierenden Geistes als Wort Gottes, wie es die Griechen beschrieben und als Quell aller höheren Kunst erkannten, und zeigt, das darauf allein eine Philosophie der Seele und der wahren Kunst fußen kann.

Auch Riemann hat in seinem Lehrbuch der musikalischen Phrasierung die Minderwertigkeit des modernen metronomen Musizierens nachgewiesen, indem er das ewig ursprünglich Agogische als ein neues Kunstelement bezeichnet. Bevor nicht diese ewige Individualisierung ganz zum Wesen des Tempos und der Technik geworden ist, ist ein Weiterkommen zu einem absoluten Kunstmusizieren hin undenkbar.

Jene verallgemeinernde Basis der Kunst liegt in dem Unendlichen der Disziplin, welche Liszt als seine Stilschule darstellt, in der Evolution in Technik und Tempo, die er als

Transzendentalität seiner Kunst bezeichnet, und die er Periodenvortrag nennt.

Wiederum spricht man von einem im Sinne des Metronoms einfachen, unvermischten Symmetrisieren des Musizierens, was schon ein sehr irreführendes Wort ist; falls man irgend ein Variieren des Zeitmaßes andeuten will, so wird man höchstens im unklaren darüber gelassen, ob damit etwa Proportionieren gemeint ist. Niemals ist das Proportionieren ein Schaffen von einseitigen Symmetrien; denn dies sind ja entgegengesetzte Begriffe. Mit solchem Wortgebrauch entfernt man sich von der universalen Tendenz in der Kunst. Schon allein weil die Symmetrie das niedrigste der Formelemente ist, bleibt es undenkbar, daß ein denkender Musiker dies Wort beibehalten konnte in Bezug auf eine dem wahren Rhythmus zugrunde liegende Kunstäußerung. Nichts liegt dem Wesen des Rhythmus ferner, als die einfache Symmetrie; denn es entsteht und besteht in Asymmetrie, in dem individualisierenden Ausgleich des spiralen Wirbelns. Ergibt es sich der einseitigen, einfachen Symmetrie, so verfällt es damit schon dem Geiste der Entartung; denn die Symmetrie tritt für den Materialismus auf und verwirft den Idealismus, das Wesen des Rhythmus wird durch sie zerstört.

Aber jene große Weimarische Lilie des Transzendentalismus läßt auf die Welt ihr segensvolles Aroma ausströmen, und zur richtigen Zeit wird sie schon in der Welt den reinen Sinn für die Schönheit erwecken und zum Bewußtsein bringen; gewiß, das wird eine eigene Welt sein, und ich behaupte sogar, daß sie gar nicht anders zu existieren braucht als in dem eigenen Herzen, in der eigenen Seele des Betreffenden.

In Westphals Schriften spüren wir diesen Freiheitsgeist des Lisztschen Tempos, allerdings die sonnenklare Hinstellung des Proportionalitätsgesetzes ausgenommen. Letztere Basis der Spirale ist, wie Eduard von Hartmann in seiner Ästhetik zeigt, der Freiheitstendenz der Seele eigen und Quelle echt musikalischen Ausdrucks. Populär hingestellt dürfte es heißen, wie Liszt schon sagte: Wie der letzte schwächere, kürzere, schnellere Taktteil zu dem ersten Teile steht, so soll der zweite Takt dem ersten gegenübergestellt sein, und ebenfalls die zweite Kola der ersten und desgleichen die zweite Phrase der ersten

als sekundäre und primäre Züge. Nur auf diesem Wege eines Substantialitätschaffens wird das Unendliche mit dem Bestimmten verschmolzen und die Freiheit des Schönen eingeführt. Diese Evolution von Kontrastzusammensetzungen, wie Liszt sagt, „die Logik der Gestaltung" entspringt dem Geiste ewiger Folgerung und Entwicklung, durch den die Seele ihrem absoluten Freiheitswesen Äußerung schafft.

Liszt hat das auch so treu in der Schilderung von Beethovens Spiel beschrieben. Selbst große Geister haben dieses Erhabene in Beethovens Spiel nicht geschätzt. So wird die vom Genie aufs Intensivste ausgebildete Kunstäußerung mit all ihren bewußten Moderierungen wiederum auch nur vom frei gebildeten Genie erkannt; denn allein diese göttliche Macht in dem Menschen schätzt das Schaffen des Schönen.

Liszt verstand Beethovens Klavierspiel, weil in seiner Seele genug von der göttlichen Macht war, um ein vorübergehendes Schaffen von schönen Verhältnissen in aller Detaillierung der Grundfassungen zu erkennen. Die innigste Seele der Vollendung jedes Benehmens haben die Götter Liszt als unzertrennliche Lebensgabe gegeben, und dies als Geist seines Körpers, als eine Art leiblicher Seele führt ihn in Harmonienfühlung selbst mit der toten Klaviatur und sprüht diese himmlische Harmonieleistung pianistischer Freiheit hervor.

Liszt legt somit die Klarheit einer reinen transzendentalen Stilschule dar. Sie basiert auf der Freiheit evolutionistischer Entwicklung in Technik und Tempo und schafft einen Substantialitätsaufbau, das absolute Harmonisieren eines jeden in Mitleidenschaft gezogenen Bestandteils und der Fähigkeiten des Musizierenden.

Diese neue, rein transzendentale Lisztschule, die Blüte seines idealistischen Lebens und Strebens, stellt sich in der Musikgeschichte dar als ein Geist des Übergangs vom Quadraten-Schema der bisherigen Mensuraltheorie zur Freiheitsform und Individualisierungstendenz einer unendlich proportionierenden Mensuration. Dies ist eine wahre Hochschule des Musizierens, wahrlich eine Musik-Universität, denn, wie Liszt sagt, einen Mikrokosmos aller Bildung muß man sich aneignen, wenn man ausreichende Kenntnisse in einer solchen Freiheitsdisziplin erwerben will. An die Stelle des niedrigsten Formbeginnens, des

Gleichtakthaltens als Quadraten-Kunst will Liszt somit die höchste Formvollendung, das Spiralsphäroid setzen. Eine größere Bestimmtheit ist ja nicht auszudenken, eine größere Klarheit unmöglich, und da die Verschmelzung des Erhaben-Unendlichen mit dem Bestimmten hier erreicht ist, so kann sie vielleicht nicht anders bezeichnet werden als Transzendentalitätsschule des Musizierens. Klassizitätsschule ist sie, wenn auch die Anhänger der Metronomie anmaßend sich klassich nennen.

So lehrt uns die Lisztsche Transzendentalität klar erkennen, worin der eigentliche Unterschied zwischen der sogenannten und einer wahrheitlichen Hochschule des Musizierens besteht. Sie besteht in der Pflege des Vollendungsgeistes, in dem Spiralsphärischen aller reinen Individualisierung und gründet sich auf periodischem Vortrag und Technik, eine eigentliche periodische Berührung, und das heißt die Evolution in Tempo und Technik. Und so steht sie in heißem Kampf gegen die bisherige gleichheitliche Mensuraltheorie als Theorie des Musizierens und trägt hoch auf ihrer Fahne die Spiralmensurationstheorie der lebensähnlichen Harmonieentwicklung der Evolution.

Jene moderne Metronomtheorie macht den Takt zum Maß des Musizierens und die gleichwertigen Takte zur Basis des Ausdrucks, und das alles macht die Konservatorien und die Orchester nach dem Urteil der denkenden, feinfühlenden, freigebildeten Menschen zu Vereinigungen von Handwerkern.

So sehen wir Liszt ruhig diese Schmach erdulden. Jedenfalls nimmt er aus seiner Religion, von Christus die Ergebung und sagt kein Wort unter den Schlägen. Dennoch bittet er den Herrn oft, den kleingeistigen Akademikern zu vergeben, weil sie nicht wissen, was sie tun.

Liszt weiß, wie er sagt, daß Universalismus allein aus dem Zusammenfassen aller Wissenschaft, Kunst und Religion strömt, aus der Verschmelzung des Schauenkönnens und des Handelns aus Liebe. Er weiß, daß nur der universal ist, der dieses proportionierende Element in Allem als Eins findet und so durch eine freie Kunstäußerung in seinem Leben eine feste Burg des unendlichen Bewußtseins der Unsterblichkeit baut.

Musiker, die in Metronomien und Fingerschlägen herangeschult sind, können die Atmosphäre des Universalen nicht

atmen oder seine Blüten schätzen, da sie Verkörperungen von geistigen Gesetzen sind, und diese können sich nur mittels freier Formfolge äußern, wie zum Beispiel in Maßvarianten und Gelenkwirbelungen; denn hieraus allein entspringt Vollkommenheit und Freiheit, die Ganzheit und die Seele der Harmonieentwicklung.

Und obwohl die Masse der Menschen die universale Luft nicht einzuatmen vermag, so möchten diese Menschen doch behaupten, daß sie es können und tun. Sie möchten den Schein der Vollkommenheit erwecken, und dies führt nur zu einem Betrug. Es wird die Behauptung aufgestellt, daß ein Teil ein Ganzes ist. Das bezeichnet Aristoteles als Quell des Pseudoklassischen.

Dies leitet uns zurück zu Liszts Abweisung des Egoismus und zu seiner Beziehung auf Christi Lehre, daß der Mensch das Leben findet, indem er es verliert. Selbstbehauptung als Behauptung einer Prinzipien-Zerstücklung ertötet jede Menschenseele. Jeder, der sich von der Pseudo-Klassizitätstendenz verleiten läßt, verliert die Eigenschaft der Seelenreinheit. Eine Tendenz zur Universalität der Freiheit schafft jeder, der ihr als dem ewigen Leben folgt; denn sie ist Quell ewigen Lebens wie unendlicher Kunst.

Anhänger der einseitigen Selbstbehauptung wollen nicht durch jene Tür in die Freiheit hinein, sondern auf einseitigen, unabhängigen, eigenartigen Wegen. So sagen sie: „Jeder Weg führt nach Rom", „Eine Theorie ist so gut wie die andere", um die Täuschung und den Betrug der Pseudo-Klassiker zu unterstützen. Und unter ihnen will jeder der Klügste sein.

So wird man sagen, Liszt sei auch von dieser Art. Doch gar nicht! Liszt schreibt keine Theorie, weder vom Komponieren der Noten noch vom Komponieren der Gelenkwirbelungen seiner Armglieder, um den harmonischen Quell seiner Kunst zu schaffen; Liszt schreibt und spielt Musik nur allein, wie er sagt, aus Liebe zur Freiheit, zu Gott, nur deshalb, weil dies Schaffen des Ausdrucks des universalen Lebensprinzips die Nachahmung des Willens und Wirkens des Herrgottes ist.

Liszt weiß ja dies alles so gut; er hat so eingehend Philosophie studiert und hat so lange auf Erden gelebt, um be-

urteilen zu können, wie wenig es nützt, die Hoffnung zu hegen, viele von den Menschen würden so etwas lernen, lieben oder im wesentlichen lehren; gerade aus dem Grunde, weil die Leute, die Studierenden, die Lehrer sich meistens mit Einseitigkeiten begnügen. Die einzigen Ausnahmen von dieser Regel müssen unter gröbere Geister fallen und zertreten werden, um der Mühe des allseitigen Lehrens aus dem Wege zu gehen.

Liszt hatte nicht den Wunsch, eine Theorie zu schreiben, überhaupt möchte das kein allseitiges Genie. Liszt wollte nur, daß alle Menschen leben, lieben, nicht im Tode vergehen. Er wünschte, sie möchten lernen, daß Liebe das geistig höchste Element ist, das freieste und harmonisierendste, weil Gott die Liebe und Eins ist; Liebe heißt aber Aufopferung für die Einheit und Schönheit, das heißt Gott.

So beginnt die Plage der Pseudoklassizität, indem Akademiker, mit Monotonie als Grundlage, behaupten, Recht sprechen zu können über das, dessen Basis die Freiheit ist. So schreiten die Philister hervor mit Metronomen in ihren offiziellen Händen und haben nur die Funktion, die primordiale Freude der Seele in jeder universalen Genialität zu vertreiben. Und so ist es die Beschäftigung solch unvernünftiger akademischer Kritik, jeden Himmel der Freiheit für sich und ihre Brüder zu vernichten.

Die wahren Künstler, wie Liszt, sind durch solche Hyperkritik geplagt, wenn sie es schon als Halbheit erkennen. Und hierüber hat ja Liszt so fein und ruhig dir Aufklärung gegeben.

Immer handelt es sich um denselben Punkt, immer wird es sich darum handeln. Ein Mensch, der nur einen Bruchteil sieht, wird behaupten, daß er das Ganze sieht. Das ist das Selbstische immer noch im Menschen, weil es das Gegenteil von universalem Instinkt ist. Wird dies im Reiche der höchsten Kunst als akademische Pseudoklassizität geübt, wie es ja die tun, welche so oft Liszt verspotten, so ist dies ein jämmerlicher Anblick. Das wird so bleiben, auch nach Liszts Tode; Pianisten und Menschen werden ewig umherrennen mit der Behauptung, daß ihre Bruchstücke doch Ganzheiten seien.

Wo nur Ganzheit und Freiheit sich aufweisen lassen, da weile du zufrieden. Doch lerne erkennen, daß der Grundunter-

schied bei der Kunst der ist, ob Ganzheit und Freiheit vorhanden sind oder nicht. —

Immer, wenn ich an den Platz hinter der Thomaskirche und Thomasschule kam, wurde mir wie von der Seele aufgedrückt ein zunehmender Drang, mich an das große Standbild dort zu begeben. Unerklärlich war mir dieser Seelendrang, denn nichts besonderes bemerkte ich an der Statue, was mich anzog oder was mir klar erkennbar meine Seele fesseln konnte.

Schon das erste Mal, als ich mich mit meiner Kontrapunktarbeit da hinsetzte, sah ich einen alten Mann, der sich an zwei Stöcken mit trauriger Mühe an dem großen Standbild vorüberschleppte. Er stand lange Zeit davor und nahm dann den Hut ab, und ich bekam den Eindruck, als ob er in größter Verehrung zum Antlitz von Leibniz hinaufsah. Meistens nachmittags saß ich dort bei meiner Theoriearbeit, und jedesmal um die Zeit des Sonnenuntergangs kam der Greis herbei. Eines Tages trieb es mich mit einem Male, zu dem alten Manne zu sagen:

Sie scheinen Leibniz sehr zu lieben und zu verehren; werden sie mir nicht etwas von ihm erzählen? Ich weiß noch fast nichts näheres von ihm.

Du weißt fast nichts von Leibniz! fragte er, etwas schroff mich anfahrend. Warum setzt du dich dann immer mit Heft und Stiften hierhin?

Ich komme oft hierher, weil ich Bach liebe, der Kantor an der Thomasschule und -Kirche war; ich studiere Musik und Bachs Musik, aber von diesem Standbild werde ich durch einen meiner Seele selbst unerklärlichen Drang angezogen.

Und was zieht denn sonst deine Seele an, fragte er sehr ernst, und was weißt du überhaupt schon von der Seele?

Meine Seele ist die unterliegende Einheit meines Wesens, Tuns und Denkens; sie gliedert ihre Harmonie, sie ordnet die Ideen in Proportionen, und in ihrem Einheitswirken ist sie Liebe — und Liszt hat mich gelehrt, dieses alles in meinen Klavierübungen zu erforschen, als Ausdruck des Schönen zu verwirklichen und zu pflegen.

Dann ist es selbstverständlich, daß Leibniz dich anzieht, sagte er, indem er näher an mich herankam und mit pein-

lichstem Ausdruck des körperlichen Schmerzes sich neben mir niederließ. Ja, dann ist es wohl selbstverständlich, wiederholte er einige Male. Denn allein Leibniz unter allen Geistern, die die Erde kannte, wird dir jenen reinen Verkehr zwischen Seele und Körper erschließen, welcher eine wahre Harmonie zum Ausdruck kommen läßt.

Hat aber Leibniz selbst musiziert? fragte ich jetzt mit neuem Interesse.

Nein, das kaum, antwortete der Greis, denn er war Gelehrter und Philosoph, der aber das allgemeine musikalische Element der Welt, des Lebens und Gottes erforschte und erkannte und den Menschen das tiefste Verständnis für die Harmonie schenkte.

Werden sie mir darüber einiges nähere sagen? fragte ich; gewiß würde mich das sehr in meiner Klavierarbeit unterstützen.

Ich kann nicht einsehen, daß man einen Zusammenhang der Harmonie mit einer solchen äußerlichen Tätigkeit, wie der Klavieranschlag ist, wird erklären können, sagte er, in tiefen Ernst wieder versunken, so daß er scheinbar seinen Körper und dessen Schmerzen ganz vergessen hatte. Da hat man einen Angelpunkt, eine Hebelachse: die Achse steht fest, der schlagende Teil bewegt sich, also hier ist im Grunde keine Harmonie, da ist keine Übereinstimmung, sondern prinzipiell Widerspruch. Die Achse bewegt sich nicht, aber in der Seele wie im Geiste und in allem Leben der Welt ist unaufhörlicher, ununterbrochener Fluß! Wie kannst du denn deine Handhaltung und deine Fingerübungen, deine Hammerachsen und den alles Leben und Seele zertrennenden Anschlag mit der Harmonie auch nur im geringsten in Zusammenhang bringen? So schrie er zuletzt heftig erregt, streckte beide Stöcke in der rechten Hand hoch hinaus und sah mich an, als ob er mich ganz besiegt hätte. Meine freudige Erregung aber blieb hinter seinem sichtbaren Interesse nicht zurück, und ich sagte:

Ach, sie wissen gewiß noch nichts von Liszts Sonnenberührung und von der Wirbelproportionierung seiner Harmonie. Dabei gerade ist keine Hammerartigkeit, und man sucht dafür gerade nicht irgend eine Art des Schlagens. Dabei gibt es keine fixierten Achsen und Winkellagen, denn da erst recht

ist das Haupterfordernis jener unverbrüchliche Formtrieb ewigen Flusses der Seele, welcher der Harmonie zu Grunde liegt. So wird der Körper vom Geiste durchdrungen, dem Körper kommt dabei dessen höchste Selbstäußerung zu, denn dieses Wirbelsystem hat den Körper geschaffen, und die Körperteile sind ja Sphäroide, vielmehr ellipsoidisch elongierte Spiralenglieder einer organischen Gruppe. Liszt sagt, im Kosmos herrsche dieser universale Logos, diese Wirbelharmonie des Gottesgeistes, und der Pianist müsse in Körper und Willen, Gefühl und Seele von diesem ewigen Geiste getragen, die Kunstleistung eben eine Verkörperung des Logosgeistes, eine Wirbelwelt werden lassen.

Das ist wahrhaftig erstaunlich, was du dir da alles schon in deinem so kleinen Kopf zurecht gelegt hast! Du sagst, Liszt habe dich gelehrt, wie man diese Harmonie am Klavier auszuüben versuchen sollte?

Liszt hat mir überall nur Grundzüge angegeben, aber es ist eben das Studium einer Unendlichkeit, und ich muß versuchen, Liszt Worte zu verstehen, ja, mich ihrer zu erinnern, sie richtig niederzuschreiben, und muß sie dann immer wieder in der Tätigkeit ausproben. Er legte mir ja dazu für dreißig Jahre die Pflicht auf, erst im Verborgenen an dieser unendlichen Kunst zu arbeiten.

Dreißig Jahre! sagte der Greis, das ist doch eine furchtbar knappe, kurze Zeit, um die Göttlichkeit der Seelenäußerung in der fließenden, ja flüchtigen Arbeit eines Musizierens zu ergründen und zu entwickeln.

Der Grundgedanke ist schon vollendet da, erwiderte ich. Vor allem heißt es, im allgemeinen jene universale Bewegung der Wirbelproportionierung in der Tätigkeit, vom Herzen bis zu den Händen zu entfalten, welche sich bis zur Unsichtbarkeit in dem Tonschaffen vertilgt, verzehrt, wie das ewige Feuer des Lebens, wie das Licht der Sonne, wie die Wärme und Wonne und Liebe der Herzenswirbel!

Um Gotteswillen! sagte der Greis, was dir da alles so leicht von der Zunge fließt, das ist ja eine Art Ausrollung, es läßt mich ganz unwillkürlich an Leibniz' Zahlenrechenmaschine denken.

Natürlich! sagte ich, die Musik ist immer eine Ausrollung;

die logischen Entwicklungen sprießen hervor in ihrem endlosen Blühen, Untersätze aus dem Obersatz, wie Rhythmen von Rhythmen, ja wie Systeme von Wellen, und das gibt uns auch der Geist des Musikers, als Geist dem Logosgeiste gleich, das gibt der Seele des Musikers, der Weltseele am nächsten verwandt, mit den universalen Wiederholungen und Herausrollungen des Gottesgeistes, jene Fruchtbarkeit des Lebens, der Schöpfung. Doch gerne wünschte ich, daß Sie oder Leibniz' Lehre oder der Herrgott mir die Gabe dieser Fülle der impulsiven Herausrollung für meine Körperwirbel bei der Klavierberührung gäben. Ich sehe, wie die Gelenke alle förmlich quirlen müssen, ja, ich leiste schon viel darin, daß ich während der Tonarbeit meinen Bewegungsfonds nicht beeinträchtigt werden lasse, meine Wirbelform als Hauptsache erhalte, denn das, und allein das erhält die Harmonie! Es fehlt mir der Impulsfonds der Wirbelsäule, es fehlt mir überhaupt das Impulsleben des Körpers. Meine ausrollenden Worte sind übrigens gar nicht bloß leere, unpraktische Wiederholungen, wie Sie vielleicht denken; denn jede Silbe kann ich in unendlicher Praxis am Klavier in der Ausführung verwenden — doch ein Gefühlsfonds, ein Fonds der Impulsentfaltung und Impulsgestaltung mit arbeitender Anwendung, wie soll mir der als unerschöpflicher Quell einer übermenschlichen Kunst höchster Freiheit anerzogen werden?

Wie soll ich denn, entgegnete der Greis, einen Menschen belehren, daß er den Impulsfonds seiner Wirbelsäule entfaltet, sodaß er mit Gliedmaßen unaufhörlich und dabei in Form impulsiv wirbelt während des verwickeltsten Arbeitens? Man wird wohl über einen jeden Versuch meinerseits lachen und mir sagen, wie die Menschen zum Heiland sagten: „Arzt, hilf dir selber". Mein jämmerlicher Körper kennt kein Impulsleben mehr, das ist schon längst daraus verschwunden, wie es auch Leibniz mit seinem Körper zuletzt erging. Und Leibniz' Lehre gibt dir auch keine körperliche Hilfe zur Entfaltung des gewünschten Impulsfonds in den Muskel- und Nervmassen der Körperseele, in dem Körperleben. Da müßte es wohl Gottesgabe sein, denn es werden ja Menschen geboren, wenn auch nur wenige, die jenen Körperfonds der Körperseele, Impulsleben und Zentralkraft aus dem Herzen und der Wirbelsäule

aufweisen, was gerade für deine Wirbelwelt der Lisztschen Harmoniekunst erforderlich zu sein scheint. Doch ich bin starr vor Staunen darüber, wie alles, was du in der Pianistenkunst dir zum Ideal gesetzt hast, mit Leibniz' Harmonie sich deckt. Derselbe universale Grund der Übereinstimmung in allem, der lebendige selbsttätige Körper selbst Seele, selbst Geist, wie ihn Leibniz als Grund seiner Harmonie überhaupt findet. Leibniz findet in dem Körper, ja in allen Dingen auch dasselbe Wesen des Lebens und Gottes; er findet Leben und Gott überall, in universaler Betätigung sieht er die Allgegenwart Gottes, die Harmonie. Und kraft dieser Wirbelproportionierung deiner Kunst willst du auch die Allgegenwart des Geistes und deiner Körperseele zur Realität herausfordern, genau wie Gott, der Schöpfer seiner Welt, im ewigen Herzenswirbel die universale Harmonie erhält — ja, das wäre wahrhaftig eine schöpferische Leistung!

Sie sagen, folgerte ich, die Übereinstimmung und Abstufung der Teile und Dinge, wie zum Beispiel beim Menschen die Logik des Geistes mit der Logik des Körpers, die Einheit des Menschen mit der der Materie und von Gott — diese Übereinstimmung bei Abstufung sei für Leibniz Grund der Universalität der Harmonie. Nun haben wir gerade das in dem Wirbelsystem der Musik und der Musikform, wie in des Menschen Hirn und Herzen und Gliedmaßen; wie sollen wir denn das logische Musikwesen mit all seiner Wirbelweise verkörpern in der Kunsttätigkeit, falls wir einen vollkommenen Tonspiegel haben, wenn nicht durch ein ebenbürtiges Wirbelsystem der Bewegung der Gliedmaßen: sonst haben wir keine durchgehende Analogie und Übereinstimmung.

Nun, in der Tat, jubelte der Greis in fast unbändiger Freude und Aufregung, nun hast du den Punkt getroffen! Nun sprichst du von der absoluten Vereinigung des Geistes und des Körpers, des Leibes und der Seele! Wer dieses Problem löst, erschließt dem Menschen seine Gottheit, liefert den Schlüssel individualistischer Kultur. Dieses Fruchtbarkeitswesen des Geistes, das Herausrollende, reichhaltig Aufkeimende, wo Glieder des Sinnes in Gliedmaßen, und Gliedmaßen zum Ganzen, wie in den Körperformen, sich gestalten, dieses syllogistische, schöpfe-

rische Wirken des Geistes, der Intelligenz, der Entelechie, der Seele, der Liebe, des Urgeistes, Gottesgeistes — das war noch nie dem Menschen in instrumentaler Anwendung seiner Körperbewegung im Reinen, im Vollen zur Arbeitsweise, zur Technik irgend einer Kunst gegeben. Darum war keine absolute Übereinstimmung jenes Fruchtbarkeitsgeistes alles Geistes mit der körperlichen Tätigkeit, es war keine reine schöpferische Tätigkeit, es war keine Freiheit in der Technik, es war keine Harmonie in der Arbeit, denn es war keine organische Anwendung der Bewegung, es konnte deswegen keine reine organische Freiheit des Willens sein. Ja, die Philosophen behaupten, es würde auch niemals auf Erden möglich sein können und haben Aristoteles gut ausgelacht, weil er vom organischen Willen schreibt.

Der Greis war bei diesen Worten vor Aufregung ganz außer Atem gekommen, und sein Gesicht war blutrot geworden. Ich sagte darauf: Das ganze Problem dieses schöpferischen, organischen Willens hat Liszt doch vollends gelöst. Nach ihm liegt der Keim dieser Fruchtbarkeit der angewandten Tätigkeit schon in folgendem: während der Arm einmal wirbelt, wirbelt die Hand vielmals, und alles wird in der inneren Nötigung des Impulses an das Klavier perpetuierlich herangedrängt und hinübergewalzt nach gesetzmäßig um sich greifenden Maß und Zahl, sodaß eine Vereinzelung unmöglich wird und ein Schlag oder Fall, eine Fingerbewegung ganz ausgeschlossen bleibt. Das ist Impulsarbeit und Verwicklung lebendiger Harmonie. Das verkörpert das geistig Herausrollende der Logik des Gedankens und der Musikform in körperlichen Bewegungen, freiwilliges Arbeiten. Dies ist freiwilliges Schaffen einer Wiedergabe des Grundelementes des Entwiklungsgeistes alles Lebens und Wesens; denn der Obersatz regiert so durchaus die Untersätze, die er erzeugt, der Vater vermehrt und verewigt sich durch seine Söhne. So, und nur so kann Lebensgeist und Lebenswesen einer Technik innewohnen — darum sagte uns immer der Meister: „aus dem Geiste schaffe sich die Technik".

Es ist außerordentlich, sagte der Greis, ja, es ist geradezu göttlich, dieses Liszt-Licht, das du so voll erfahren und begriffen hast, diese Sonnensystemtechnik, bei der die Kosmologie des

Religionsgrundes den Kunstgrund sich schafft, es ist das reine Unsterblichkeitswesen des ewigen Lebens wie die Selbsttätigkeit Gottes, ja, das ist wahrhaftig organischer Wille. Wie hätte das Leibniz die Glückseligkeit erschlossen, wie hätte sein universaler Geist sich darin wie in der Morgensonne gebadet und den Gott alles Wesens, den Weltwillen und das höchste Gut seines eigenen Ganzen damit ergötzt. Diese Praxis reiner Impulskunst in der Arbeit aus Herzensgrunde hätte ihm gerade für die universale Harmonie seiner Philosophie als Beweis gelten können. Dieses innerste Wesen der Logik und die Physik in der Kunsttätigkeit vereint zu bringen ist wohl eine Ausübung des universalen Grundes der Philosophie, welche Leibniz so genau seiner Harmonie zu Grunde legte. Doch um dies zu leisten, müßtest du wohl aus der Herzensregion von der Wirbelsäule durch die Schultern schon eine arbeitende, impulsausstrahlende Bewegung in Anwendung bringen als Induzierung auf den Oberarm, der diesen Impulsgrund dann durch ein Wirbelwirken verteilt heraustrügt. Der Oberarm müßte dann diesen einen Wirbel in zwei und vier gespaltene Wirbel verzweigen, und ich denke dies wirst du unmöglich ausführen können. Das werden bloße Worte, leere Behauptungen bleiben müssen.

Im Gegenteil, rief ich aus; gerade diese Proportionierung, Spaltung und dieses Verschmelzen übe ich jeden Tag mit jeder Tonform, jeder Periode aus; denn jedes Motiv, jede Phrase, die ich schaffe, muß in guter Ordnung aufkeimend aus den Grundquellen und sekundären Zentren und Handwirbeln hervorgesprudelt werden, reine Formblüte meines organisierenden Willens.

Mit einem Male fragte ich den Alten sehr ernst: Vielleicht sagen Sie mir, was Ihnen das ausgesprochenste Merkmal der Seele beim körperlichen Ausdruck, vielmehr bei der Arbeit ist; selbstverständlich meine ich das bedeutendste Merkmal der Harmonie, welches ja der Leitfaden für den Künstler bei seiner schöpferischen Tätigkeit sein würde.

Der Greis antwortete: Der Einheitsgeist der Seele streckt die Körperglieder in Längslinien aus, um sich dem Unendlichen entgegen zu fördern. So werden die Glieder sowohl selbständiger wie ausgeprägter in der Vereinigung, das ist

immer wieder die unendliche Abstufung der Übereinstimmungslinie. Und ich fange an zu begreifen, wie dein Wirbeldrang in der Armausstreckung eine Möglichkeit bei der Klavierberührung ist. Noch nicht ganz aber kann ich es mir vorstellen. Die Pianisten setzen sich doch alle ganz prosaisch hin. Die Handhaltung ist kein Ausstrecken im reinen Sinne. Wir haben also in dieser Beziehung eine abgebrochene Entwicklung — es ist so, wie überall in dem traurigen Menschenleben und in der Kultur in Bezug auf die Schönheit, die Freiheit und die Seelenäußerung bei der Tätigkeit. Diese Handhaltung ist vielmehr eine Zerstörung und Äußerlichkeit. Es ist eine Zurückhaltung aus der Arbeit des Tonschaffens, eine seelenvernichtende Fixierung des Willens. Man wird nie eine gewalttätigere Störung der Seelenäußerung als gerade diesen Widerspruch in der Tätigkeit finden. Von Harmonie kann niemals dabei die Rede sein. Und die Winkel im Ellenbogen, in der Schulter und in der Hand, das alles ist kein Einheitswirken, kein Ausstrecken der Seele, sondern gerade das Gegenteil. Das alles kann nur Zergliederung heißen, denn die Hand tut das Gegenteil von Tonschlagen, und die Fingerschläge sind unvereinbar mit einer arbeitenden Armführung. Ich kann nicht sehen, wie ich anfangs gleich sagte, wie Pianisten über diese jämmerlichen Krümmungen und Trennungen, Fixierungen und Vereinzelungen, alle untereinander im schärfsten Widerspruch, sich erheben werden können.

Das ist doch sehr leicht, erwiderte ich. Ich setze mich vor das Klavier auf die Erde hin, wenn ich übe, auf den Boden, und soweit vom Klavier zurück, daß kein Winkel noch Krümmung in den Gliedmaßen aufkommen kann. Dann, mit dem rhythmisch schwebenden Impulsdrang jedes Atoms meiner ganzen Gliedmaßen von ihrer Wurzel in der Wirbelsäule atmet meine Seele doch frei aus in dem Wirbelgewebe ihrer Streckung.

Wenn du dich so vor das Klavier setzt, kann ich mir schon eher denken, daß du die Harmonie beim Klaviermusizieren verwirklichen kannst, besonders da du die ausstreckende Linie der Übereinstimmung durch den ganzen Arm erhältst, in der Schulter und im Ellenbogen keine Winkel oder Krümmungen sich bilden läßt, doch hauptsächlich, da die Konti-

nuierlichkeit des Impulsausdrucks so, kraft Wirbeldranges, sich von Glied zu Glied und durch den ganzen Arm hindurch entfalten kann. Natürlich, jede Schlagweise und Art des Fallens oder Schwingens der Armglieder muß sofort jedes Impulsleben und jeden Impulsfonds vernichten. Aber gerade die unendliche Impulsentfaltung und Impulsarbeit muß man haben, um jenes unendliche Bewegungswesen des Geistes und den musikalischen Gedanken in der bewegenden Ursache solcher Harmoniekunst zu verkörpern. Darum war immer mit jeder Anschlagsweise der traurige Widerspruch da: der Körper fand keine Analogie mit dem Geiste, eine Harmonie war ausgeschlossen. Bei jedem Anschlag oder Fall hat das Glied, welches schlägt oder fällt, eine entgegengesetzte Tätigkeit von dem Gliede, welches die Hebelachse schafft. Das ist keine Übereinstimmung der wirkenden Ursachen; also das Grundgesetz des Lebens und der Harmonie ist hier mit Füßen getreten! So ist es mit den Winkeln in der Schulter, im Ellenbogen oder in der Hand: der rechte Winkel verbietet Übereinstimmung der wirkenden Glieder, und das schließt die Harmonie aus. Darum sagte ich dir im Anfang, du könntest beim Klavierspiel keine Harmonie aufweisen, denn ich wußte nicht, daß sich ein Klavierspieler so vor das Klavier setzt oder seine Klaviatur so weit erhöht, daß er zum Musizieren sich vor das Klavier hinstellen kann und, um die Klaviatur zu erreichen, die Arme nach aufwärts oder wenigstens horizontal ausstreckt. Und wenn der Mensch ein paar tausend Jahre an den Versuch wendet, eine Harmonie, eine reine Impulsarbeit im Musizieren zu leisten, ohne diese Übereinstimmungslinie durch den ganzen Arm hindurch wird er doch nicht seinem Ziel ein Atom näher kommen können. Deswegen kann kein Violinist die Harmonie ausführen, eben wegen der Winkel im Ellenbogen und in der Schulter. Du darfst aber nicht zu weit von der Klaviatur zurück sitzen, denn wenn die Arme sich gerade herausstrecken, und die Ellenbogen nicht weit genug auseinander wirbeln, bilden sie doch mit dem Schulterblatt das wohlfeile Winkelverhältnis und verbieten das Bilden einer Sphäroidenlinie beider Gliedmaßen untereinander, daß sie wie entgegengeschnittene Ringteile so ineinander inspiralisieren zur Einheit des Ganzen der Bewegungskunst.

Mittels jener Übereinstimmungslinie kannst du wohl eine Impulsentfaltung durch den ganzen Arm hindurch zum Ausdruck und zur Arbeit eines jeden Gliedes verwirklichen: eine seelisch-natürliche Stetigkeit und doch im fließenden, von der Gedankenform getriebenen und gestaltenen Wechsel des An- und Hinüber- und Hinweg- und Hinausdrückens der Bewewegung. Das ist wohl die ausströmende Tätigkeit und Kraft, welche Leibniż allen Dingen zuschreibt, der damit das Wesen Gottes, die Selbsttätigkeit, die Kraft, den Geist in allen Wesen findet. Ja, so schafft man im Musizieren wirkliches, inniges Leben und mittels eines wahrhaftigen Lebensprozesses eine absolute Harmonie unter seinen Kräften.

Aber wenn du so auf der Erde sitzt und richtig weit vom Klavier ab, und zur seelenausgebenden Wirbelharmonie gelangst, so muß das ja eine völlige Umgestaltung deiner Körperkräfte verursachen. Die Menschenarme sind so lang und schmal und unbeholfen, die Schulter ist so mager; da ist kein Impulsfonds in den Kraftquellen. Eine Spannung in den besonderen Muskeln vernichtet das durchdrängende Wesen des freien Impulses und macht den Fluß und die Form des Wirbels unmöglich.

Gewiß, sagte ich hierzu, Sie beschreiben diese grausamen Aussichten von des Menschen Selbstvervollkommnung ausreichend genug. Ich bin schon schwach in den Schultern geboren, mein Oberarm ist schmal, und so muß ich mir einen vollständig neuen Oberkörper schaffen, eine unerschöpfliche Quelle des Impulslebens aus der Wirbelsäule und Körperseele entfalten. Das alles kann wohl ein ganzes Menschenalter dauern, wie es Liszt bei sich gebraucht hat, um über das Schlagen hinwegzukommen und seine Schultern zu ihrer jetzigen Mächtigkeit zu entfalten.

Ich finde es fabelhaft, meinte der Alte, daß man nur den Mut hat, so etwas zu unternehmen. Wie viele Jahre taste ich nun schon die Straße mit den beiden Stöcken entlang und schleppe meine Gliedmaßen unter den heftigsten Schmerzen nach. Ach Gott, das ist gar keine Harmonie. Ein Pferd läuft so schnell, es hat Schulterimpulse und Schulterkräfte, die die ganzen Gliedmaßen wie göttlich von der Wirbelsäule unter Zentralregierung des Impulsquells führen. Doch wer legt in den Menschenarm solch einheitliche Herrlichkeit durchgeistigter

Körperglieder und zwangläufiger Freiheit! Und was kann dagegen zerstückelnder, gottloser aussehen, als wenn sich der Klavierspieler so gekrümmt vor das Klavier hinsetzt, wie zum Essen oder etwa zum Schreiben; und dabei behauptet er womöglich noch, er übe eine freie, edle Kunst aus, während er doch mit der Oberflächlichkeit der Fingerei oder Fallfertigkeit Kunststückchen der Disharmonie leiste. Jedoch bis man neue Schultern sich schafft, ein volles Impulsleben aus dem Sonnengeflecht und der Wirbelsäule entfaltet, mögen wohl dreißig Jahre vergehen. Wohl kann man das Gottesliebe heißen, wenn man so seiner Kunst, seiner Seelenäußerung, seiner Selbstvervollkommnung das ganze Leben zum Opfer bringt. —

So habe ich gesucht, die Gespräche wiederzugeben, die ich mit dem Greis während mehr als drei Monate hin und wieder zu Füßen des Leibniz-Standbildes in Leipzig führte. Den Greis aber sah ich nach dem ersten Dezember nie wieder. Er hatte mir nie seinen Namen sagen wollen, und das Schicksal trat, wie es so gern zu tun pflegt, ganz stillschweigend zwischen uns. Ich ging oft wieder nach dem Standbild in der Hoffnung, ihn noch einmal zu sehen, doch war es vergebens, und mit der Zeit hörte ich auf, ihn weiter zu suchen.

Es vergingen sieben Jahre: öfter war ich in Weimar gewesen, zweimal in Amerika und dann zuletzt wieder bei Oskar Paul. Dann hatte ich eine russische Baronin kennen gelernt, die mich in ihre Heimat nach Dorpat einlud. In Dorpat wurde ich mit Professor Gustav Teichmüller bekannt, und dieses Ereignis in meinem Leben darf ich nicht unerwähnt lassen, denn dieser große Geist öffnete mir die Portale der Philosophie, wie es kein anderer getan hat, indem er mir die Schritte vollends klar darlegte, die der Verstand, als Menschenkritik, unter Leitung des Weltgeistes überhaupt während all der Jahrtausende hat machen müssen, in der Entwicklung aller Erkenntnis- und Verhältnistheorien aus dem universalen Prinzip der Harmonie als Einheit; in aller Natur schafft dies Prinzip und ist zugleich Quelle aller Freiheit und Schönheit der Kunst.

Professor Teichmüller schenkte mir seine „Neue Psychologie“ sowie seine „Philosophie der Liebe“ und „der Unsterblichkeit“. Aus diesen Werken konnte ich Liszt vollkommen ver-

stehen und das wirkliche Wesen meiner musizierenden Gottesliebe erst ganz begreifen. Die Unklarheit, welche mir über manches noch geblieben war, wurde jetzt beseitigt, und alle Worte, die ich von meinem Großonkel, von Liszt, von der Liebeshainquelle und von der Quelle der Kunst rein aus Empfinden hingeschrieben und treu geglaubt hatte, wurden jetzt täglich zu Erlebnissen bei der Ausübung der mir nun klar bewußten schöpferischen Kunst.

Teichmüller wies mich darauf hin, wie alles positive Denken und Tun als Handeln nach Verhältnisprinzipien vor sich geht und so in sich universales Wesen, daher auch unsterblich ist, denn jede bewußte Teilnahme an den Prinzipien vermählt die Seele um so mehr mit dem Ewigen. Auf diesem Wege bauen wir in uns einen Himmel auf Erden, indem jeder Augenblick so eine Betätigung der Gottesliebe bringen kann. So kommen wir zu der Erkenntnis von St. Paulus: „In Gott leben wir, bewegen uns und haben unser Sein." Denn die ewigen Formen des Weltwillens zeigen uns bei jedem näheren Schauen, daß wir nicht fern von ihm, nicht außerhalb der Gottheit, sondern ganz allein im Herzen Gottes unser Wesen und Bewußtsein finden.

Dieses ganze Himmelreich in uns aber beruht vollends auf unserer freien, in jedem Augenblick neu erwählten Willensrichtung. Diese kann wohl im höchsten Grade in dem Musizieren auf dem Klavier ausgeführt werden, denn hier bietet das ununterbrochene Wirbeln der Bewegung, ihre Harmonisierung eine unendliche Gelegenheit zur organischen Willensbetätigung.

Teichmüller war früher Schüler Trendelenburgs, der so viel von der Selbsttätigkeit Gottes als dem Weltwillen, der tätigen Vernunft als dem Formgeist oder der Entelechie ewiger Bewegung des Lebens geschrieben hat. Dies leitet zu Teichmüllers höherer metaphysischer Fassung der Logik, Ästhetik und Psychologie und führt nur stets bestimmter zum instrumentalen Musizieren als der höchsten Menschenberührung, der freiesten Ausübung der reinen Formen.

Die Schönheit, so sagte damals Teichmüller zu mir, die, als harmonische Entfaltung direkt in den Bewegungen unseres Geistes und Körpers verwirklicht, in dem Gestalten des M i x t u m c o m p o s i t u m aus den Perioden umfassenden Strophen,

aus der Kolas umfassenden Phrase und aus den Töne umfassenden Motiven besteht, alle als Impulsleben durch die unmittelbaren wirbelnden Bewegungsausdehnungen der Impulse in freien Formen als Komplexe in Agogik und Dynamik, in Technik und Tempo abschattiert, — diese Schönheit ist, dürfte man wohl, ohne Widerspruch zu erfahren, behaupten, die höchste Form der Gottesliebe. In allem, was Sie mir von Liszt wiedersagen, finde ich einen erstaunlichen philosophischen und künstlerischen Genius.

Die Seele als Prinzip der praktischen Vernunft hat stets mehr Wirklichkeit, indem jede Tat, jeder Gedanke, bewußt nach Harmonie, schöpferisch wird. Die den Körper in seiner Spannung durchkreisende Harmonisierung in arbeitenden Formbewegungen, wie beim Tanzen und Tonformenschaffen, ist eine besonders vernunftübende Tätigkeit im Ausdruck des innerlichen Wesens, die nicht in Spezialisierung persönlicher äußerer Formen oder Assoziationen besteht, wie in Kunstweisen sonst, welche das Universale als Prinzip verschleiern. So ist die Harmonie des Rhythmensystems als Formentwicklung und Befreiung des Willens in der instrumentalen Musik ein reinerer, universalerer Inhalt, als ihn andere Kunstweisen entfalten können.

Plato hat deswegen allein die Kunst im allgemeinen als geringer geschätzt, weil gerade die Technik fast niemals als sich selbst bezweckende Harmonie gepflegt wird.

Und dieses universale Prinzip kann auch nicht so vollkommen verwirklicht werden in der Melodie allein und in dem Einklang oder der Konsonanz der Töne. Das Gruppieren verschiedener Rhythmen als Rhythmensysteme, als eingeordnete Folge von Proportionen, sodaß man nicht nur stets Takte als in allen Werten verschieden, sondern auch die aus ihnen gebildeten Gruppen als von einander verschieden erkennt, solch eine Harmoniekunst des Rhythmenspielens als Wellensystem kann man auf keinem anderen Instrument als dem Klavier für den einzelnen Musiker sich denken, und hier nur als Ergebnis aus der Organisation von spiralisierenden Impulsen.

Alle Weltweisen haben dieses ewig wirbelnde Rhythmenprinzip des Universums gelehrt als Wort Gottes, als Wille

des Herrgotts, als Weltgeist in der Harmonie des Lebens der Natur.

Hat nun Liszt eine solche Schönheit und Wahrheit als klassische Technik gefunden, so stellt er der Welt wirklich den Gipfel der Unsterblichkeit vor Augen den denkbar bedeutendsten Beitrag zur Freiheit des Menschen.

Denn wie Plato und Aristoteles in Zusammenfassung ihrer Philosophie die Unsterblichkeit als die individuelle Teilnahme an den universalen Formen deuteten, so finden wir hier vollkommene Befreiung und Nahrung der Seele und des Willens durch das freie, allseitige, harmonisierende Denken und Verwirklichen dieser Klassizitätstat. Dies ist in dem Menschen der gute Wille; bei Christi Geburt sangen die Engel: „Friede auf Erden den Menschen, die eines guten Willens sind."

Und hierin, schon in dem ersten Bilde des christlichen Mythus, der Christus selbst betrifft, eben in der universalen Entfaltung des menschlichen Willens, wird das Wesen und die Wirkung der Unsterblichkeit verkündigt.

Hier hat Liszt wirklich das Mittel zur Freiheit, zur vollen Evolution des Willens, wie er sagt, zur Idealisierung der Virtuosität gegeben.

Liszt zitiert gern Schiller, bei dem er so viele Beziehungen zu seiner Kunst findet. Nun möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf einen Brief Goethes an Zelter aus dem November 1830 lenken und zugleich auf eine Stelle bei Schiller selbst, die sich gerade auf Liszt beziehen läßt, auf den Adel seines Genies. Goethe schreibt: „Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Äußerungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen. Immer von dem Gemeinen steigt er hinauf, hebt er hinauf. Schillern war eben diese Christus-Tendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu adeln." Und wie Schiller so trefflich sagt: „Nur der ist edel, der frei ist und freigebig, und beim Edlen gewahrt man immer wieder Überfluß", so ist dieser unendliche Reichtum des Ideeninhalts Lisztscher Transzendentalität in der Technik ganz besonders gut gekennzeichnet in jener berühmten Stelle aus Schillers dreiundzwanzigstem Briefe:

„Diese geistreiche und ästhetisch freie Behandlung gemeiner Wirklichkeit ist, wo man sie auch antrifft, das Kennzeichen einer edlen Seele. Edel ist überhaupt ein Gemüt zu nennen, welches die Gabe besitzt, auch das beschränkteste Geschäft und den kleinlichsten Gegenstand durch die Behandlung in ein Unendliches zu verwandeln. Edel heißt jede Form, welche dem, was seiner Natur nach bloß dient (bloßes Mittel ist), das Gepräge der Selbständigkeit aufdrückt. Ein edler Geist begnügt sich nicht damit, selbst frei zu sein; er muß alles andere um sich her, auch das Leblose, in Freiheit setzen. Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Tätigkeit. Bei Handlungen aber, welche bloß auf einen Zweck sich beziehen, über diesen Zweck hinaus noch ins Übersinnliche gehen, kann nicht anders heißen, als das Physische ästhetisch ausführen. Es gibt also ein ästhetisches Übertreffen der Pflicht, und ein solches Betragen heißt edel."

SIEBENTES KAPITEL

IM LISZTSCHEN KREISE

Im Frühjahr 1882 ging ich von Leipzig nach Weimar, um Liszt zu besuchen. Nachdem ich ihm seine Eroica vorgespielt hatte, fingen wir an, darüber zu sprechen, wie die Berührung des Klaviers mit der Tendenz der Glieder, an den Tasten zu haften, verwickelt ist. Ich sagte zu Liszt: Mir scheint es, wie ich schon oft bemerkte, daß deine Finger immer an den Tasten haften, sie nie verlassen!

Ja, sagte Liszt, in diesem äußeren Zeichen, dem Haften an den Tasten liegt die ganze innere Welt der Schwungkraftquellen verborgen. Ich sprach vorhin von dem Evolutionsweg, von außen nach innen. Er dürfte als des Pianisten Elastizitätsbahn betrachtet werden und zieht, wie eine Bogensehne, von allen Faserenden nach dem gezogenen Punkte, nach dem Gelenk hin, und trägt dann viel dazu bei, wieder von ihm hinweg als ein spontaner Impuls einer neuen Rückwirkung anzuwirken. Dies alles unterstützt den bewußt frei wirkenden Willen sehr bedeutend, bleibt aber ohne die Spiralartikulationen, die Drehungen als physiologischer Art von Torsionselastizität undenkbar.

Da nun jedes Faserkörperchen sowie jedes Körperglied in seiner selbstentfalteten Selbstbehauptung zu einer allgemeinen Rückwirkung doch etwas beiträgt, so ist die Elastizitätskraft ein Produkt aus den vielen sich-selbstbestimmenden Quellen, eben aus jedem Faser-, Glied- und Gelenkzentrum, sofern sie zum reinen Rückwirken gelangen. Das Elastizitätswirken der Harmonie des Bogens kommt so zu seiner Verwirklichung, daß diese zurückziehende, von jedem Gelenk aus wirkende und zum Teil bestimmte Bewegung im Ganzen in kompliziertester Weise in Erscheinung tritt, da es sich als Gesamtwirkung aus der Selbsterhaltungseigenschaft aller Glieder erzeugen muß.

Diese Zugkraft des Bogens kann im Pianisten zu ihrem eigentlichen Wirken nur gelangen, wenn — wie die beiden Enden einer Bogensehne befestigt sind — der Finger an der Taste haftet und mit allen Gliedern bis in die Schulterwurzeln hinein in freiem ziehbaren Verhältnis lebt. Jede Faser einer Bogensehne, die durch eine Berührung gezogen wird und die Bogenfasern und Bogenarme auseinanderzieht, wird wiederum von den Bogenarmen zurückgezogen, und das setzt sich fort in mehr oder weniger Spiralundulierungen. Dieses Hin- und Herziehen des Bogens ist der kompliziertesteQuell einer unermeßlich fein mischenden Anordnung von wirkenden, rückwirkenden und ineinanderwirkenden Zugkräften; jedes Zurückwerfen der Hände oder der Finger von der Klaviatur vernichtet also all diese Entwicklung der Elastizität, die davon abhängt, daß die elementare Eigenschaft des an beiden Enden haftenden und nach der Mitte zu sich zurückziehenden und von der Mitte jedes Bogenteils gezogenen Wesens bewahrt wird.

So ist das Zurückziehen des Tastsinnes in Gegenarbeit mit den Zentralbewegungen der Grundwirbel ein Quell der Schwungkraft beim Pianisten wie in allem Leben, doch nur in kompliziertester Weise und hängt sehr davon ab, daß das Verlassen der Tasten nur als tertiäre Rückzugsbewegung stattfindet, wo die stetig zum Ausdruck drängende Grundbewegung immer noch die Eigenschaft des Anhaftens bewahrt, um so das konstante Erhalten der Energie des Bewegungssystems zu sichern.

Alles Gewichtswirken, Schlagen, Fallen, Schwingen aber verbannt diese Quelle, weil es immer auf einem vereinzelten Gliederwirken beruht und das organische Wirken des Willens ausschaltet, ja sogar die Modulierung des Einflusses, deren Fluß selbst dem Elastizitätsleben so viel verdankt, unterbricht. In allen jenen Arten wird der unmittelbare Konnex als Wirken und Rückwirken durch das Heben der Glieder unterbrochen, um neue Wirkenskraft zu erzeugen. Dies beweist ihre äußerliche Not, sie unterwerfen sich einem fremden Quell der Kraft; das bewirkt nur eine zufällige Bewegung. Dabei kann keine Rede von Harmonie oder einem organischen Bewegungssystem sein. Hier ist kein perpetuierbares Einwirken denkbar. Es bleibt einfach und kasualistisch und lenkt nur von

jeglicher Freiheit ab. Denn proportionierende Kontraste von freien Bewegungen wirken hier nicht miteinander ein und aus, um einen harmonischen Überfluß der Energie als Blüte der sich selbst erzeugenden und immer wieder neu überfließenden Quelle des Formwirkens hervorzurufen.

In der Gewohnheit, Arme, Hände oder Finger von den Tasten wegzuheben, in dem Glauben, daß dies nötig sei, liegt an und für sich schon eine Vernichtung jeder Tendenz zur Harmonie.

Die Harmonie ist unter den Gliedern sowie zwischen Gliedern und Tastatur vernichtet. Tatsächlich ist hier der Ausdruck unterbunden, nicht allein nur äußerlich, sondern im ganzen Mechanismus, das heißt einfach Zerstücklung des Willens und Wirkens des Körpers und des Geistes.

Jede solche Unterbrechung erniedrigt die Leistung, nimmt ihr allen harmonischen Wert.

Jenes freie, mischende Ineinander eines Harmoniewirkens unter den Armgliedern erzeugt aber durch das dadurch bedungene Wirbeln des Kurvenkomplexes eine Fülle von Kontrasten und Lösungen der Bewegungen unter sich und im Tastenverkehr, der in der Evolution der Verschlingungen jede Veränderung des Tastendrucks und seiner Anwendung in sich schließt. Ein jedes Abheben der einzelnen Glieder ist absolut überflüssig!

Die positive Natur des unaufhörlichen Andrangs des Ganzen, der temperamentvollen, modulierenden Berührungssequenz, indem diese en rapport mit dem Instrument durch unendliches Realisieren der drehenden Artikulationen-Befreiungen in allen Gelenken zieht und rollt und wirbelt, drängt die Glieder des Arms nach außen in die Tasten hinein, in sie, auf sie, über sie als Proportionenspaltungen der primären Bewegung; alles wirkt kraft der Verschlingungsform der Bewegung und ihres Ursprungs aus dem Wirbelimpuls des Schulterblattes. Diese auf dem lebenden, natürlichen Wirbelimpuls sich aufbauende Kunstbewegung bringt nicht nur einige Glieder zu der Taste hin, sondern zu gleicher Zeit andere von der Taste weg und bewirkt so mit aller Ökonomie die unendlich fließende Veränderung der Ausdruckslage, schafft ein System geistiger Ausgabe und Einnahme des Formentriebes.

All diese innere Organisation muß in deutlich ausgesprochenem Gegensatz zu jedem möglichen Aufheben des Zusammenhangs des Wirkens der Glieder untereinander, zu jedem Hämmern und Fallen, zu jeder selbständigen, unabhängigen Entfernung der Glieder vom Schauplatz des angewandten Einflusses auf den inneren, kurbelflächigen, wie auf den äußeren, tastenflächigen, Berührungsspiegel stehen.

Man kann sich wohl denken, daß heutzutage kein Pianist das alles fassen kann; denn sein ganzer Geist und seine Gewöhnung an die Schlagtechnik hat sich im vollen Gegensatz hierzu entwickelt. Niemals würde er den Gedanken fassen, nie die Idee hegen, daß Ökonomie und Fülle, Reserve und Sprung, daß Schaffen, Fortsetzen, Mitteilen und orientierendes Ziehen, Leiten, Führen von Kraft und Bewegung auf Linien der Differentiation und Radiation in sich positiv und progressiv als System inhärierender, aus Impulsen stammender Bewegungsharmonien wirken, daß aber eben all dies in solchen Zergliederungen und Oberflächlichkeiten, wie sie stets in sogenannten Pausen und Staccatoarten gelehrt und verwirklicht werden, keinen Raum für sich finden kann.

Hierauf erwiderte ich: Neulich hörte ich im Leipziger Gewandhaus den schon so verbrauchten Titanen spielen. Bei diesem Werfen der Glieder, dem Schwingen der Arme, dem Heben und Fallenlassen der Gliedergewichte fragte ich mich unwillkürlich: ist es denkbar, daß dieser berühmteste der jetzt öffentlich spielenden Pianisten keinen Sinn für Modulierung der Arbeit hat, keinen Drang zur Vermittlung der Kontraste unter wirkenden Bewegungen! In all den Jahren hat dein Kunstwesen mich zu gewissenhaftem Streben nach harmonischem Berühren, jenem ununterbrochenen, immer wechselnden Konnexe mit den Tasten geleitet, zu jenem fließenden Wechsel und der Komplementierung der Mischungsimpulse, welche den perpetuierlich sprudelnden und wirbelnden Kuß der Berührung schon in j e d e m spiralartikulierenden Gelenk bedeuten, indem Kopf und Pfanne aufeinander sich drehen, sich ungern von ihren Lieben lostrennen und in der Tastenberührung als unendlicher Verbindung den letzten Schauplatz ihres Liebens finden. Du willst das Klavier zum Glied oder Bestandteil unserer Seele machen, von welchem wir uns nicht

trennen können, wenn wir noch musizierend leben wollen, als ob es in unserem Wesen aufginge und wir eigentlich in ihm mit Leib und Seele lebten. Ach, all dieses Heben und Werfen und Fallen und Schlagen, alle Hammerbewegungen, welche dieser Titan und alle die anderen ihre „Kunst" nennen, sind mir unausstehlich!

„Mir auch", sagten mir Liszts Mienen, wenn auch sein Mund es nicht sprach.

Heute Nachmittag um vier Uhr kommen die „Schüler" alle, sagte Liszt, und du wirst bei mir einen neuen Titanen hören. Heute wird er dem Großherzog die Polonaise von Chopin vorspielen. Auch er lernt niemals, was harmonische Berührung heißt. Ach, ist das ein Hagelgewitter!

Kullak würde sagen: „Das tut nichts, es klingt doch!" fiel ich ein.

Aber, o weh! Sofort merkte ich, wie sich Liszts Gesicht verfinsterte, und ich sah, daß ich, wie gewöhnlich, den Augenblick verpaßt hatte.

Liszt ärgerte sich über solche persönlichen Bemerkungen, falls sie so direkt als schlagende Argumente herauskamen, was ich stets durchaus ungeschickt machte. Es war diesmal schlimm, da Kullak eben gestorben war; und ich hatte Liszt erzählt, wie ich ihm in Berlin zum Grabe gefolgt war. Ferner hatte ich kurz vorher schon ausreichend über Kullaks Fingerfertigkeitsunterricht und Anschlagsmethode gesprochen.

Nachmittags legten die „Schüler" wie gewöhnlich alle ihre Noten auf den Flügel. Als Liszt herankam, sah er sie durch und sagte: „Dies wollen wir nehmen", wie seine Hände auf das Concerto von Kullak gerieten.

Doch, ein Sturm entlud sich nach dem ersten Solo über den Schüler. Erschrocken und ohne alle Fassung suchte ich mich hinter den Türvorhängen zu verbergen. Ich dachte, ich müßte vergehen vor Angst über diese erste heftigste Äußerung des Ärgers, die ich jemals an dem Unsterblichen erlebte.

Bald ging der Sturm vorüber, und eine drückende Stille fiel auf alle. Da bemerkte man, daß der Großherzog hereingekommen war und schon einiges von dem Gewitter mitangehört hatte.

Nun brachte Liszt einen Jungen von ungefähr siebzehn

Jahren ans Klavier, und der Kleine fing mit der As-Dur-Polonaise an. Ich war nicht gleich imstande aufzupassen, denn meine Angst vorher hatte mich zu sehr verwirrt. Doch sah ich bald, wie Liszt wieder ans Klavier ging und seine beiden Arme auf die Hände des Jungen legte, die in wildestem Enthusiasmus einen herrischen Luftkrieg vollführten. Zweifellos bewegten sich in Liszts Gedanken noch jene ununterbrochenen Berührungskonnexe, von denen er mir vormittags so eingehend gesprochen hatte. Er drehte seinen Kopf scharf um und sah mich so gebieterisch dabei an, als er seine Arme noch tiefer aufdrückte, sodaß der Kleine noch ungeduldiger wurde, denn er sah, Liszt gönnte ihm seinen Luftsieg nicht. Ich merkte seine Absicht, und wie ein elektrischer Schlag durchfuhr es mich. Ich hatte den Eindruck empfunden, den er mir geben wollte, nämlich den Wert der an den Tasten haftenden Äußerungsweise der harmonischen Berührung. Dann wandte sich Liszt vom Klavier weg und machte seinen gewohnten Spaziergang durch den Salon unter den Damen, wie immer bei solchen Gelegenheiten, wo er besonderer Abwechslung oder Ruhe bedurfte. Das war mir der passende Moment, nach dem Garten und Park zu entwischen. Ich wollte gern den Eindruck, den ich soeben empfangen hatte, recht lange im Sinne behalten. Außerdem waren meine Nerven wie zerrissen von dem Tag, an dem ich Liszt nun zweimal in Verstimmung gesehen hatte.

Eine gewaltige Aufgabe hatte ich an diesem Tage aber erfaßt: das verschwenderische Verfahren aller Hebelungsarten, die nur existieren, um irgend einen Schlag oder Fall zustande zu bringen und die harmonische Berührung unmöglich zu machen! Ich wußte, daß ich diese Aufgabe nie vergessen würde; denn dieser eine schärfste Blitzblick der Ironie aus Liszts Augen, der mich so schlagend, schmerzlich, betäubend traf, als er seine Arme auf die hämmernden Titanenhände senkte, hat sich tief in mein Gedächtnis gegraben. Der Blick sagte mir jedes Wort wieder, das der Meister über die Evolution der Berührung des Pianisten zu mir gesagt hatte.

Nun war nur noch die Frage, ob ich diese Harmonieberührung von des Meisters Quellenkunst in meinen eigenen Leistungen jemals erreichen konnte. Aber ich hatte Liszts Geheimnis des Tonformspiels durchaus erkannt, und das war

die Hauptsache. Das war ein ewiges Himmelslicht, eine Himmelsgabe, denn das wies mir den Weg zur Freiheit.

Ob ich die Kunst der Primärbewegungen beim Klavierspiel jemals lernen, ob ich es je erreichen würde, die ergänzenden Rotierungen des Oberarmes verschleiert aus dessen verborgenem Grund im Schulterblatt-Impuls durchzuführen ohne alles Hämmern, ohne alles Anschlagen, ohne meine Hände von den Tasten in der allerweltsüblichen oberflächlichen Weise zu entfernen, ob ich es leisten könnte, niemals still auf den Tasten zu stehen, mir niemals eine Handhaltung oder Fixation zu erlauben, ewig zu wirbeln in jedem Gelenk, wie die Bewegung durch Form zu vertilgen, so daß ohne Rast, ohne Ruh in der Klassizität der Harmonie-Sequenz ein organisches Leben in dem Arbeitsprozesse sich vollzöge — das alles war für mich etwas ganz anderes als das bloße Erkennen dieser Wahrheit in ihrem ganzen innersten verwickelten Wesen.

Jetzt sah ich all die Harmonie als perpetuiertes Ineinanderreihen des Wirbelwirkens der Armglieder in Liszts Leistung. Ich verstand es auch, und so war mein Wunsch mir erfüllt: Ich hatte die Quellenkunst voll erkannt! Ich hatte erkannt, daß das Wirbeln unsichtbar sein muß, um rein hörbar zu werden, wie im Sinne Schillers der Stoff der Bewegung im Formen der Musikgedankenglieder vertilgt werden muß. Die grenzenlose Unruhe, Form- und Zwecklosigkeit jeder Anschlags-, jeder Fallweise, jedes Gewichtswirkens ward mir vollends klar — und das ließ mich voll erkennen: ohne Wirbelwirken gäbe es keine Formtiefe als Quelle der Kunst.

Als ich unter dem großen Lindenbaum lag, wo er mit mir vor sieben Jahren die erste lange Unterhaltung über diesen Harmonienstreit als fließendes Wirken und als Leben der Schönheit und Freiheit gepflogen hatte, da flehte ich mein Schicksal an, mir Geduld, Biegsamkeit und Bestimmtheit zu schenken, damit die mir vom Meister auferlegten dreißig Jahre nicht vergingen, ohne daß ich diesen übernatürlichen, übermenschlichen Fluß des Harmonienwirkens mir angeeignet hätte, der das Element des klassischen Musizierens ist.

Am anderen Morgen ging ich vom Adler-Gasthof sehr früh zu dem mir so teuren Ort. Lange lag ich da unter

dem Baum und dachte an Liszt und den vergangenen Tag. Plötzlich sah ich, daß Liszt selber sich mir langsam näherte.

Wie ein kleines Kind sprang ich auf und rannte ihm voll Wonne und Glück entgegen; ich faßte seine Hand und küßte sie immer wieder.

Liszt lachte gutmütig und sagte: Auf diese Weise flogen jedenfalls die Vögel herab, um den heiligen Franziskus zu begrüßen.

Wir sprachen dann lange Zeit, und Liszt lud mich ein, nach Zürich zur Tonkünstler-Versammlung zu reisen. So fuhr ich am nächsten Tage nach Zürich, und zwar allein, denn die Liszt-Schüler blieben alle in Weimar. Liszt sagte, er käme einige Tage vor dem Feste nach Zürich und würde mit mir eine Partie auf den Rütli machen. Dann erzählte er, Saint-Saëns und Sophie Menter wollten spielen, und als wir von Saint-Saëns sprachen, bemerkte ich: Im Jahre 1877 hörte ich ihn im Leipziger Gewandhaus das italienische Konzert von Bach spielen.

Liszt fuhr fort: Seine Hände scheinen über die Tasten zu fließen, und ich sehe sie gern; er hat das Hämmern ziemlich beseitigt, nur sehr wenig bewegt er noch die Finger, die Hände hebt er nicht hoch. Man sieht, wie weit er schon nach der Harmonie hin vorgeschritten ist.

Sophie Menter hatte ich nie gehört, und ich fragte Liszt nach ihr.

Ihretwegen allein solltest du nach Zürich fahren, sagte er; diese unvergleichliche Berührung mußt du hören, dieses Spiel, das zwischen kätzchenartigem Summen auf den Tasten bis zu den blitzartigen Sprüngen einer Leopardin variiert. Die sammeten, über einen sonnenerhellten Kristallboden so himmelsklar hinschreitenden Füßchen, der noch sanftere, noch tausendmal süßere Kuß in den Gelenken selbst, wo die inneren Armglieder ihre Äußerungsliebe, diese duftige Energie, auf die äußeren Glieder bestrahlend gießen — ja, das ist eine Berührung, die in der Wirbelsäule ihr Wirken beginnt, und jedes Gelenk bis zur Hand ist ein Zentrum des Modifizierens, das der Wille in den intimsten Mischungen mildert. Diese ganz instinktiv materielle Basis des Schönen bei der Berührung hat ihr die Natur in ihrem Verfahren bewahrt, und während all der Jahre

des Übens hat sie sich diese auffallende Eigenschaft immer ungeschwächt erhalten. Es wird nichts ausgeübt als eine Harmonie, es ist keine bewußte Klassizität, es sind keine bewußten Proportionierungen der Freiheit, nein, alles das nicht: es ist ein Liebesausdruck der Seele in Kunstleistungen, der sich dem ganzen Körper mitteilt und das einseitige Verfahren des Anschlagens wenig zum Vorschein gelangen läßt. Sie ist mit dem Klavier wie verwachsen, in höherem Sinne wie andere. Die Klassizität des Wirbelsystems des Harmonienwirkens erwarten wir in diesem Jahrhundert noch nicht!

Von der Freiheitsverschlingung ahnt sie natürlich noch nichts; an die Ellenbogenberührung beim Schaffen der Tonleiter, deren Ermittlung allein in der wirbelnden Hand und im Oberarm zu finden ist und die die Hand in die Tasten hinein drängt, sodaß dieselbe mit ihrem Zykloidieren in den Gruppen der Tonreihe die Formen hervorsprudelt, hat sie, wie auch jeder andere, nicht gedacht. Allein ein Genius, der sich im höchsten, freiesten Grade auf die Mechanik versteht, kann diesem allseitigen, sphärischen Stil des instrumentalen Einwirkens und Ausdrucks nachforschen, wo keine fixen Zentren das Hervor- und Heraussprudeln aller Gelenke hindern, wo kein einfaches Heben und Schlagen oder Fallen mehr auftaucht, sondern eine konvolvierende Berührung in die Reihe eingeführt wird.

Der Klavierspieler jedoch, der mich am meisten seit Chopin interessiert hat, ist Arthur Nikisch. In Nikisch liegt ein heimlicher Genius der primären Bewegungsempfindungen tief verborgen.

Mit dem ganzen Arm fegt er über die Tasten und führt die Phrasen in bestrickendstem Fluß aus, und seine Bewegung sowohl als seine Berührung entstehen im Solarzentrum. Bei ihm ist schon die reine Macht des konzentrierten Bewußtseins vorhanden. Von Anschlag ist hier fast keine Spur, denn die höheren Armglieder schalten das Schlagen der niederen aus. Immerhin bleibt das Ausarbeiten der Verschlingungs-Komplizierungen übrig, um zum Klassizismus der Leistung, zum göttlichen Wesen der Virtuosität zu gelangen.

Wie in Chopin, finden wir in Nikisch den feinen durchgeistigten Körper fast eins mit dem Geiste. George Sand würde von Nikisch sagen, was sie von Chopin sagte: „Hätte er einen

langen Körper und lange Arme gehabt, so wäre er nie zu primären Bewegungen des Oberarms von Natur aus so geneigt gewesen. Die kürzeren Glieder, der erhabenere Geist und die Tendenz, edel, gerade zu sitzen und zu wirken, legten die Arme auf Längslinien aus, sodaß eine Undulierung sich annähernd vollzieht, und der Fluß der Seelenäußerung sich die Ununterbrochenheit des ewigen Lebensfadens immer mehr aneignet."

ACHTES KAPITEL

EINE KUNSTKLIPPE

Das Leben überhaupt vollführen, das Problem des Lebens lösen, das heißt Aufklärung in Bezug auf jenen Verkehr zwischen Leib und Seele schaffen, ist der Zweck des Willenslebens, welches jede Tätigkeit verursacht, alle Kunst entfaltet und die Kunstphilosophie und theoretischen Ergründungen jeder Kunsttechnik hervorbringt. Man schreibt, daß die instrumentale Leistung von Arbeit eine tiefere Schicht des Zusammenhangs zwischen Geist und Körper berührt als anderes sonst, und denkt jedenfalls in dem Augenblick wenig daran, daß, wie jede andere Beziehung des Lebens, so auch diese relative Grenzen hat. Denn obwohl jeder Physiker erklärt, wie die Verhältnisse sich vermehren und verwickeln mit jedem Versetzen des Arbeitsfeldes weiter vom Zentrum fort, erklärt auch jeder Metaphysiker, daß jede noch so innig vertiefte Erörterung des Geistes in sich selbst schließlich eine instrumentale Arbeitsleistung ist. Im Inneren wie im Äußeren bleibt die Ordnung ja das Instrument der Seele, der im Unendlichen schwebende Angriffspunkt, eine fließende Verwirklichung, eine perpetuierliche Anwendung der Bewegung. Allein bei der innersten Innerlichkeit des Geistes-Arbeitens ist die Unmittelbarkeit der Leistung charakteristisch, und der reinste Ausdruck der Seele zeigt sich dadurch, daß der Körper mit Unmittelbarkeit den Zweck der Arbeit leistet. In Liszts Offenbarung ist uns der Quell zur Unmittelbarkeit reinster Seelenäußerung im Spiral-Wirbel gegeben, und dieses Kapitel von der Kunstklippe betont den Widerspruch, die Verwirrung der Huldigung einer unmöglichen Arbeitslosigkeit, welcher nur Wahn Stoff für eine Scheinästhetik schafft.

Daß das Schicksal mich nun in die Netze einer Halbkunst und Trugästhetik durch den Zauber Amors und die Ehe ver-

wickelte, um kraft verwirrendster Verhältnisse meine Hände zu binden bei dem Aufdecken einer Pseudo-Schönheit, darf nicht übergangen werden gerade hier in Liszts Offenbarung, da es zur Klärung über eine Kunstepoche beitragen und jeden Kunstjünger in der Kraft zur Unterscheidung und Aufrechterhaltung der Ganzheit fördern wird. Die Klarheit, mit welcher ich diese Episode überschaue, habe ich mir jedoch, da ich allen gerecht zu werden suchte, durch ein Vierteljahrhundert schwersten Leidens und genauesten Prüfens der Sache erringen müssen.

Daß die Verkehrtheit einer Kunsttätigkeitslehre, die auf Nichttätigkeit und passivem freien Fallen beruht, wie sie Deppe nach gewissen Hinweisen in Kullaks Trugästhetik des Klavierspiels (1855) aufgestellt hat, zur ausgeprägten Schule zu entwickeln versuchte, nicht von allen Menschen als Verkehrtheit erkannt wird, durch auffallende Halbwissenschaft sich immer noch als möglich zu halten sucht, sieht man in den traurigen Werken, welche gerade heute erscheinen, in Huldigung jener Lehre vom totfreien Fall („dem unbeeinflußten Wirken der Schwere, nach welchem wir streben." Generaloberarzt Steinhausen, Klaviertechnik [1905] pg. 129), den man in diesem Kapitel von der Kunstklippe schon um der Wahrheit willen betrachten muß. Und wenn es unmöglich erscheinen muß, daß ein vernünftiger Mensch sich auch nur eine Minute bei solch einem Fallwahn als Weise in der Kunsttätigkeit aufhalten würde, so besteht doch die Tatsache, daß Klavierstudierende zu Tode gebracht worden sind durch die gesundheitsstörenden, geistverwirrenden Folgen dieser unglaublichen Schwerfälligkeitskunst, und die Bücher, welche deren Giftkeime in das Glaubensfeld der Naiven einlegen, vermehren sich. Schon aus dem Grunde, daß der denkende Leser dem allgemeinen Menschenwohl gegenüber verpflichtet ist, die augenfällige Verkehrtheit der Falltechniken und Schwerfälligkeitslehre nachzuweisen, für die Wahrheit harmonisch konstituierten Handelns und gegen alle noch so versteckte Halbheit, wie diese Falltechniken, zu arbeiten, wird es ihm nicht unnütz erscheinen, diese Schilderungen des Wahns einmal zu lesen. Da er es nun für unmöglich halten kann, daß so etwas Sinnwidriges jemals gelehrt werden konnte, belegen wir Stellen in der fortlaufenden Er-

zählung mit Hinweisen auf die Deppe-Litteratur des Jahres 1885, zu welcher Zeit diese Erlebnisse zum Abschluß kamen. D mit Zahlen, bezieht sich auf Deppes Aufsatz und deren vier Oktavseitchen oder auf die Wiederholungen von deren Punkten in der Deppe-Klose-Broschüre, die mit D-K angedeutet ist.

Die Klarheit der harmonischen Kunsttätigkeit ist nicht die Blindheit der bloßen Begabung. Jene Klarheit muß Schritt für Schritt errungen werden. Jeder ernste und tüchtige Ringer nach solcher praktischen Vernunft prüft jahrelang eine Theorie, bevor er sie verwirft oder sein Urteil darüber der Öffentlichkeit überläßt. Jedoch wenn einer nach Wahrheit in der verwickeltsten Kunsttätigkeit ringt, ist gar nicht gesagt, daß er die Klarheit erreichen wird. Mancher gibt wohl, entmutigt durch das schwere Leiden, das Ringen bald auf, andere wieder fechten treu lebenslang den Kampf ihres Ringens nach der Wahrheit aus und sterben mit dem Bewußtsein der Unvollkommenheit noch im Herzen.

Bis zur Lisztschen Offenbarung der Wirbelproportionierung kinematischer Freiheit wußte man nichts von der Wahrheit und dem Prinzip der Harmonie dieser Kunsttätigkeit. Das besagt, daß wenigstens drei Jahrhunderte der völligen Dunkelheit auf diesem Felde der Kunst herrschten mit Fingerbewegungen, Handhaltungen und Hammerartigkeit. Eine lange, traurige Zeit. Jedoch wenn man in seiner Vorstellungskraft sich die Zeit vergegenwärtigt, die verlief von dem Moment der ersten bewußten Sehnsucht nach organischer Willensfreiheit bis zu dem Moment der Herstellung eines Klaviers und sieht, daß Gott dieser Sehnsucht des Menschen keine volle Erfüllung gab, daß er dem Menschen keine Gelegenheit zur vollkommenen Ausübung dieses schöpferischen Willens gewährte, bis diese Harmonie in der Arbeit des Wirbelsystems der Welt offenbart wurde, so ist diese Enttäuschung in der Geschichte des menschlichen Willens eine Tragödie unermeßlich grausam, und dreihundert Jahre enttäuschten Suchens der Pianisten nach Freiheit in der Mechanik verlieren dabei an Bedeutung. Es kann nicht gesagt werden, daß jemals in den ganzen dreihundert Jahren ein tapferer Ringer nicht da war, im lebenslangen Kampf, um die Freiheit in der Technik

zu finden; und doch fand sie keiner, bis dieses Licht der freischwebenden Achse, der magnetischen, zwanglaufenden Ausstrahlung[1] in Liszts geistesgeschaffenem Wirbelsystem reiner metaphysischen und impulsiven Mechanik seinen Weg zu uns fand. So haben denn andere Ringer in dem Kampf um die Freiheit sterben müssen ohne Erfolg ihres Ringens. Mit Fingerschlägen und allen solchen Zusammenhangslosigkeiten brachten sie die verfehlte Künstlerlaufbahn zu — verfehlt, da nur Zusammenhang feinster Art absolute Wahrheit bergen, die Göttlichkeit dem Leben erschließen und für Seele, Geist und Leib des Menschen reinen Erfolg ewigen Lebens gewähren kann; und wenn Einheit, diese absolute Übereinstimmung seiner Weisheit und seines Wirkens, seiner Vernunft, Idee und Praxis, dem Menschen ermangelt, so ist sein Ende traurig!

Diese Tragödie des zusammenhangslosen Handelns jeder Anschlagsweise, jeder Schlagfertigkeit überhaupt und der Kunst dieses Deppeschen Auseinanderfallens zu mildern, baldigst aus der Welt zu schaffen, ist ja das Verdienst Lisztscher Offenbarung.

Liszt war der erste, von dem es geschrieben steht und von dem man weiß, daß er einen lebenslangen Kampf führte gegen die Schlag- und Fall-Mechanik der Professeurs du Piano, die der Mechanik des Klaviers selbst nachgeahmt sei. Die Schlagtragödie war in tausenderlei Anschlagsarten von den tausend und abertausend Professeurs du Piano und all den berühmten Pianisten schon von jeher genügend betont worden, wie sie auch noch heute ganz genügend betont wird. Aber Deppe war der erste, der eine ausgesprochene „Idee“ auf den Schild erhob, womit er selbst jenem Schlagunwesen den Todesstreich versetzen wollte, nämlich das künstlerische musikalische In-sich-selber-Auseinanderfallen. Anhänger Deppes haben heutigen Tages diesen Kunstwahn sogar zu einer Theorie des Sich-selber-Auseinanderwerfens des Pianisten erweitert. Deppes Fallwahn ist das Gegenstück der Anschlagswut aller anderen Lehrer. Beides sind die gewaltsamen Extreme ästhetischer Blindheit. Keines davon schlägt eine Befreiung von der Mechanik nur im geringsten vor, durch die allein der Geist die Seele und den Körper in Zusammenhang und Übereinstimmung bringen, die Harmonie des organischen

Willens verwirklichen kann. Liszts Sonnenberührung aber löst jede Fesselung und gibt dem Menschen die absolute Freiheit, das Schlußwort der göttlichen Kultur.

Liszt wollte die Tonformen in Legatofolgen erzeugen, ohne den Schlag des Hammerklaviers mit seiner Tätigkeit nachzuahmen. Er sagte mir immer wieder, ich müsse den Tonfluß finden, ohne daß die Mechanik des Klaviers meine Technik beeinflussen dürfte. Auch Deppe wollte, wie gesagt, den Schlag beseitigen, aber er plante, um dieses Ziel zu erreichen, einen absolut entgegengesetzten Weg; denn er wollte nur die Mechanik des Klaviers noch genauer nachahmen, und wie der Hammer zurückfällt, so wollte er an die Tasten mit den Armgliedern heranfallen. Auch diese Nachahmung des Klaviers ist immer noch von Deppes Anhängern befürwortet. Professor Fleischer schreibt: „Schon in der Konstruktion der Klaviermechanik liegt die Nötigung zum Wurfe begründet", denn diese Worte sollen auch zur Unterstützung der Theorie des Sich-selber-Auseinanderwerfens dienen. Liszt wollte die Welt zu einer neuen, lebendigen, schöpferischen Art der Tätigkeit erheben. Um so notwendiger ist es, diese Unterschiede nebst so vielen anderen aufzuklären, da ganz unbegreiflicher Weise ein paar Menschen geglaubt haben, daß ein Fall der Finger nicht nur möglich sei und einen Klavierton erzeugen könnte, sondern auch irgend eine wesentliche Änderung in der Mechanik des Pianisten veranlassen könnte. Im Gegenteil, ein Fall oder reines Wirken der Schwerkraft, kann eben nichts weiter sein als eine gerade, direkte, einfache Bewegung des Herunterfallens, wie Deppe auch sorgsamst lehrte. Er wiederholte oft seine richtige Schlußfolgerung, daß seinem Zweck der Einzeltonbildung nur diese gerade, einfache, abgeschlossene Bewegung passe. So war die Trennung und Zerstücklung der Bewegungen seiner Fingerübungen der sorgfältigst erlesene „Keim" von Deppes Kunst.

Deppes Ideal war die Abrundung des Einzeltons und dann das durchaus gleichmäßige und ungestaltete Aneinanderreihen dieser Einzelheiten: das sollte dann die reine Naturtechnik sein, Basis des naiven Vortrags. Er plante ein Ideal etwa im Geiste Spohrs, sagte er, eine süße Naivität. Daß Liszt sein Ideal in Spohrs Kunst nicht finden konnte, sagt er ja in

der Einleitung seiner Orpheus-Symphonie. Jedoch möchten wir Spohr nimmer verantwortlich machen für eine solche verkehrte Kunsttätigkeit wie die naive, wassertröpfelnde Tonbildung auf dem Klavier. Diese Punkte werden in diesem Kapitel von der Kunstklippe berührt, um darzustellen, wie sehr noch immer in Bezug auf Natur und Kunst Verwirrungen beim Musizieren obwalten.

Liszt strebte nach Formfreiheit aus erstem Grunde und in jeder Beziehung. In ihm war der Kunstgeist schon als Seelentrieb in der Tätigkeit, schon als gliedernde Ursache rege. Für Deppe war Form nicht Ursache des Tons oder der Technik. Schon lange nachdem die Fingerübungen zur Tonbildung, schon lange nachdem die Tonleiter eingeübt war, auf unveränderliche Monotonie, fing Deppes Lehre erst an von Vortrag zu sprechen. Denn diese Deppesche Nachahmung des Klaviers wäre am besten zu leisten, sagte er, wenn man absolut unveränderliche Handhaltung, gerade Bewegungen und Einfachheit in jeder Beziehung bewahrte. Also von Form im Ursprunge der Tonbildung und Technik war hier keine Spur vorhanden.

Liszt wollte die Technik völlig in den Geist aufnehmen und darin aufgehen lassen, mit ihm identifizieren. Die Wahrheit dieser rein geistigen Technik ist die Wirbelproportionierung, da diese alle Formfreiheit in der Arbeit, in der Anwendung der Bewegung, als Formtrieb der Kraft, in sich birgt. Alle Technik der Jahrhunderte des Klavierunterrichts ging aus von der Einzeltonbildung mit irgend einem Anschlag, wie bei Deppe mit seinem „freien". Fall. Für Deppe war Tonklang, also Stoff, nicht Form, der Ausgangspunkt, sein Tonbildungsziel war durchaus auf diese Vereinzelung und Zerstücklung gestützt.

Liszts Geistestechnik dagegen, wie alles Geistige, Metaphysische, Gedankenmäßige, ist umfassend, gruppierend, gliedernd, verschmelzend in bewegende Ursache sowohl als in Tonform-Wirkung, und gibt sich nicht mit Einzeltönen ab. In dem Wirbeln liegt die Spaltung und Verschmelzung der Lebensbewegung, welche die reine Verkörperung des Formtriebes verwirklicht. Diese herrschende, führende Macht der Primärbewegungen kann unmöglich auch nur das mindeste in Tonfolge abspiegeln, bis man die Proportion hineinlegt.

Diesem Lebensgrund des Spiralwirbels, diesem Licht der Impulsentfaltungskunst ist in diesem Kapitel von der Kunstklippe der Zustand des Leichnams, des unbeeinflußten Wirkens der Schwere gegenübergestellt, um die Konsequenzen jeder Anschlagslehre, jedes Hebelwerks und jeder Falltechnik zu zeigen.

Der Pianist hat als Geistesaufgabe seiner Kunst auch jenen ersten Schöpferbefehl der Fruchtbarkeit zu ergründen und in seiner Mechanik aufzuweisen. Eine ganze Welt voll von Worten würde doch leer sein, sofern sie versuchten, jene Fruchtbarkeit im tiefsten Grunde der Pianistenmechanik auf irgend eine andere Weise als auf die der Spiralwirbel zu verwirklichen. Allein diese Verbindung der Metaphysik mit der Physik, allein dieser Urgrund der Psycho-Physik reicht zur Basis solcher unendlich freien, schöpferischen Tätigkeit aus. Außer dieser Sonnenberührung, außer dem Wirbelwirken ist eine Fruchtbarkeit, unendliches Ausdehnen und Gestalten der Impulsarbeit ausgeschlossen. Die Wirbelproportionierung oder das Maßsystem ist endgültiger Grund für Kunstbewegungen, weil es Vollkommenheit und Unendlichkeit der Form in sich birgt. Das bedeutet: es schaltet von der Tätigkeit aus jede denkbare Anschlagsbewegung und Schlagweise, jede Art des Fallens, Schwingens, Werfens, Vibrierens sowie jedes Hebelachsenschaffen, Handhaltung und Fingerbewegung, annähernd rechte Winkellage usw. usw. Diese Zerstücklungen können mit der Vollkommenheit des Wirbelwirkens nicht vereint werden, weil Zerstücklungen überhaupt und ganz besonders bei der Tätigkeit unvereinbar sind. Zerstücklungen der Bewegung können nie verschmolzen werden; und der Kleinkünstler zeigt sich schon in dem Ungeschick seines Instinktes und seines Geistes und seines Gefühls, daß er sich die Mühe gibt, jene Brocken der Bewegung zusammenfügen zu wollen. Das Leben, die Harmonie fügt unendliche Bewegungen zusammen, weil die Seele in ewiger Bewegung ein Ganzes ist, und das Fugieren, Komponieren der endlosen Bewegungen schafft die Ganzheit eines jeden Lebens. Ein Fallen, ein Schlag, ein Schwingen aber fügt nicht Bewegungen zusammen, sondern tatsächlich trennt es die Bewegungen.

Die Geschichte des Menschenwillens, gleichwie die Geschichte der Klaviermethode ist eine Geschichte der Enttäuschung, verursacht durch Disharmonie, das heißt durch die Zerstücklungen und Einseitigkeiten der Bewegung zu äußerlichen, oberflächlichen Tätigkeiten, meistens aus Angelpunkten, Hebelachsen und deren Beziehungen. Solche Fixierungen, abgebrochenen Entwicklungen im Geist, im Körper können überall nur die Wirkung haben, das Leben seinem Fluß zu entreißen, das Leben zu beeinträchtigen, zu verkürzen zu Gunsten des letzten Siegers.

Das Maßsystem der Wirbelberührung aber schließt für den Willen jede Enttäuschung aus und ergänzt den Willen und beglückt die Seele, da die Schönheit dieser Harmonie in der Arbeit das Sonnensystem im Menschenwillen wiedergibt, und schließt der Seele das Herz des Universums auf. So ist jeder tiefste Grund der Technik auch tiefster Grund des Lebens, des Willens, der Religion, des ewigen Lebens.

So folgt nun eine Epoche meines Lebens, die ich nicht ganz eingehend hier zu schildern brauche. Doch da dieselbe durch den Kontrast alles betont, was mir Liszt gesagt hatte, finde ich kein besseres Mittel zur Verklärung dieser Liszt-Eindrücke, als die genannte Epoche so sachlich und dabei so kurz wie möglich zu berühren.

Bei meinem letzten Besuch in Chicago hatte mir eine Schülerin Liszts und Deppes einzureden gesucht, ich solle bei Deppe anstatt bei Dr. Paul bei meiner Rückkehr nach Deutschland Unterricht nehmen. Ich sträubte mich dagegen, weil alles, was ich über Deppe gelesen hatte, wegen seiner mir töricht erscheinenden „Idee" des „Gewichtspiels" mir Abneigung eingeflößt hatte. Als ich nach New-York schon unterwegs war, schickte mir diese Dame ein Buch mit der Bitte, ich möchte es Deppe in Berlin überbringen. Ich tat das denn auch, und Deppe forderte mich auf, von seiner Schülerin Anna Steiniger ein Klavierkonzert spielen zu hören. Ich war sofort fasziniert von der Spielerin. Es war Liebe auf den ersten Blick, und bald war sie meine Frau.

Von Anna Steinigers Kunst war ich überraschend gepackt durch die seelische Spannung und den überaus geistig und

körperlich beherrschten Ton. Kein anderes Klavierspiel, das von Liszt ausgenommen, hat jemals diesen Eindruck auf mich gemacht. Es klang niemals nach Gewicht oder „Fallenlassen", niemals nach einem Schlagspiel. Diese Spannung verlieh ihrer ganzen Leistung eine Klarheit, die bei einem jeden, der die Passivität oder das Gewichtspiel im geringsten sein Verfahren beherrschen läßt, unmöglich ist.

Als ich ihr alles über meine Liszt-Eindrücke erzählte, war sie mit ganzer Seele interessiert, und ihre phänomenale eigene Entwicklung dieser seelischen Eigenschaft der Spannung beim Spiel, welche sie täglich von der Schulter bis zu den Händen und Fingern bewußt studierte, zeigte mir, daß ich in Anna Steiniger nun endlich durch ein gütiges Schicksal die Lehrerin gefunden hatte, die mich das detaillierte Herrschen über meine Armglieder lehren würde, sodaß sie niemals schlagen oder fallen, niemals durch das Gewicht das geringste ausführen würden.

Ich sagte ihr: All diese Spannung als aktives Wirken des Willens steht doch aber in direktem Widerspruch mit Deppe, der die Passivität, als „Aufhebung der direkten Willensäußerung", und das phlegmatische Fallenlassen der Glieder lehrt. Es ist vielmehr Professor Ehrlichs Ideen ähnlich, der mir Turnapparate in die Stunde und sogar in meine Wohnung brachte, um mich Schulter- und Armkräftigung zu lehren.

Ja, erwiderte sie, ich studierte auch zwei Jahre bei Kullak und dann drei Jahre bei Ehrlich, die das schon alles empfahlen, das Spannungs-Spiel ausgenommen, welches ich im Gegensatz zu Deppes Fall-Lehre entfaltete. Nach zwei Jahren Unterricht bei Deppe fand ich, daß ein Versuch, ihn umzustimmen oder ihn zu irgend welchen Veränderungen oder Verbesserungen seiner Methode meinerseits zu veranlassen, zwecklos sei. Er sagte, keine Frau könne denken! So habe ich zehn Jahre lang geschwiegen, während er mich schalt, weil ich die Finger und die Hände nicht fallen ließ. Jeden Tag wiederholte er mir: „Niemals werden Sie eine Künstlerin sein, weil Sie die Finger nicht frei fallen lassen; bei Ihnen ist das Gewicht nicht losgelassen, fällt nicht frei! Sie werden niemals auf die Höhe kommen!" Deppe meint, in dem „unbeeinflußten

Wirken der Schwere" solle die tiefste aller Kunstwahrheiten Verwirklichung finden, nämlich die „Loslösung vom Persönlichen" und dazu gehöre die „Aufhebung der Willensäußerung". (D-K 3–7.)

Hierauf entschloß ich mich, zu versuchen, Deppe eines anderen zu belehren, ihn von dem Fallenlassen abzubringen und zu der Freiheit von Liszts Impulsspiel zu führen. Doch dieses Unternehmen war im ganzen hoffnungslos, obwohl ich am Ende so viel erreichte, daß er sich schämte, vom losgelassenen Gewicht und vom Fallen zu sprechen, und den Ausdruck verschiedentlich zu qualifizieren begann und einmal sogar von dem unsinnigen S e n k e n der Finger schrieb. Doch bis dies geleistet wurde, vergingen Jahre, und dann bereute er sogar in verschiedenen Briefen, dieses Wort „Senken" gebraucht zu haben. Zuerst wollte er absolut nichts davon hören, das Loslassen, das gerade Herunterfallen des Gewichts der Finger oder der Hand zu ändern. Er sagte, Fräulein Timm in Hamburg habe auch den Versuch gemacht, seine Methode zu ändern und zu verbessern; darauf sei er nach Berlin entflohen, und falls wir nun nicht schwiegen, so werde er nach Breslau ziehen, um in Ruhe mit seinem gottvollen Gewichtsfallen das Leben zu beschließen. Er sagte, viele Schüler von ihm nähmen bei Fräulein Timm Unterricht, besonders Amerikaner (in den Jahren 1870/71), wie zum Beispiel die Dame, die das Buch durch mich gesandt hätte; er habe sich dann geschworen, ihr nie wieder eine Stunde zu geben; denn was sei das für eine Beleidigung für ihn: eine seiner Schülerinnen solle seine Methode verbessern!

Diese Dame hatte erklärt, daß sie Deppe für den größten aller Lehrer halte, nachdem sie sogar bei Liszt gewesen. Dies schmeichelte Deppe im höchsten Grade. Doch bald ging sie mit noch mehreren Mitschülern zu Fräulein Timm. Schließlich waren alle wieder bei Liszt und zollten ihm unendliches Lob, und das war Deppe denn doch zu viel.

Deppe hielt sich für den größten aller Klavierpädagogen, obwohl er nicht eine Phrase auf dem Klavier spielen konnte. Er konnte denken, wie es erklingen müßte, und mit seinem Genius hatte er das Naturgesetz der Gravitation und der geraden Bewegung des „freien", direkt heruntergehenden Falls

des Gewichts ersonnen. Dies war genug, um ihn zum größten aller Koryphäen zu machen. Man kann sich denken, daß Liszt das für geradezu tollen Unsinn gehalten hätte, daß man von seinem Impulswirken des freien Willens zu der kindlich-künstlichen Weise des einfachen Gewichtspiels, zur Aufhebung des Willens und zu einem Unbewußtsein im Spiel überginge.

Deppe sagte sehr oft, er würde es der Dame nie vergeben, daß sie ihm nicht treu geblieben sei.

Ich sagte ihm darauf einmal: Liszt ist immerhin der größte Pianist. Liszt würde sich niemals erlauben, mit Fallenlassen anstatt mit dem vollen Willen zu spielen. Es kann niemals freies Gewicht oder freier Fall beim Klavierspiel sein, weil man die Glieder nicht ganz voneinander abtrennen kann. Das Wirken des freien Willens kann nur da beginnen, wo das Gewicht total mit der Wirbelung in Kopf und Pfanne im Gelenke verschmolzen ist, um so die Energie harmonisch in Emanation nach den Händen auszustrahlen, die sie in die Tasten sprudeln lassen.

Um Gotteswillen, sagte Deppe, so viel Mühe! O weh! Schon der Gedanke daran allein regt mich auf! So viel Arbeit, solche Anstrengung! Das bedarf jahrelanger Arbeit, um irgend ein Gelenk so frei zu machen, daß ein Wirbelwirken stattfinden kann. Das würde viel längere Zeit in Anspruch nehmen, als das Schultergelenk des Violinisten bedarf, um frei zu werden. Joachim behauptet, zwanzig Jahre habe er gearbeitet, um seinen Oberarm in der Schulter frei zu machen. Ich meine, sagte Deppe, er hat es noch nicht ganz erreicht. Doch soll man den ganzen Arm beim Klavierspiel frei gebrauchen und dann noch die Bewegungen während des Arbeitens abändern, abwandeln? Nein, nein, es ist einfach Wahnsinn, was Sie alles wollen; Wahnsinn ist es, daß Sie sich so viel Arbeit machen wollen! Nein, das passive Fallen des Gewichts wie Tropfen Wasser — o, das ist Schönheit. Das ist die Rundung der Natur. Wenn Kreise von den Tropfen in dem stillen Wasser sich ausbreiten — da ist die Schönheit, die Abrundung, die Wahrheit des Unbewußten der Natur; ja, das ist die naive und die klassische Kunst zugleich. Das ist die Allheit aus der geringsten Ursache das universale, unbewußte Gesetz der Erdenschwere, das willenlose Gewicht. Das ist Glück und Gesundheit! Ja, es ist

auch Unerklärliches dabei, denn der Ton nimmt täglich auf mysteriöse Weise zu, man weiß nicht wie. Auf diesen Grundlagen allein beruht auch das Erhabene meiner Methode. Dies Zunehmen des Tons auf eine geheime Weise, die wir nicht erforschen können, das ist das Göttlich-Kindliche, das Willenlose und Unbewußte an dieser Kunst, die demütig und gehorsam in das Himmelreich folgt, wie ein kleines Kindlein, so rein und hehr und wundersam! Das ist kindlich, wie Christus sagte, und zugleich, da wir wissen, daß wir in diesem unbewußten Reich so wundervoll schwelgen, auch diplomatisch, indem wir die rechte Hand nicht wissen lassen, was die linke tut. Ja, ja, Sie sehen, was ich alles weiß! Alles habe ich mit in Rechnung gezogen, das Weltliche wie das Himmlische; dem Kaiser und dem Herrgott lebe ich zu Ehren.

Ach, geben Sie mir nur das schriftliche Versprechen, daß Sie sich niemals wieder Liszt nähern, zu keinem anderen Lehrer gehen und sich stets fern von dem gedankenlosen, geistlosen Lisztschüler halten wollen, dann werde ich Ihnen mein ganzes göttliches, himmlisch reines Kunstgeheimnis geben. Meine Kunstweise ist himmlisch rein, weil sie in allem einfach, naiv und ungekünstelt ist, die reine Natur, in jeder Beziehung direkt und einfach süß und wohltuend, sie regt den Geist mit keinem besonderen Denken auf, auch den Körper gar nicht; denn er bleibt passiv in dem Gewicht, man spielt ohne Absicht, ohne Anstrengung. (D 2) Wie das zarteste Veilchen wächst und blüht sie.

Ja! erwiderte ich, jedes Atom des Veilchens wirbelt aber unaufhörlich in seinem Seelendrang, die Erdenschwere zu beseitigen: auch als vegetabilischer Wille ist Wirbelung Wesen zum Erwirken der Erscheinung. Kein Vorgang im Wasser findet statt ohne dasselbe tätige Opponieren gegen die Erdenschwere und das Fallen. In dem freien Fallen kann keine Rundheit liegen; denn Rundheit ist nicht einfach, sondern sehr kompliziert, Sie sagen aber ja selbst, Sie wollen alles einfach haben; (D-K 7) so ist es ja auch beim Fallen nach Ihren eigenen Worten: alles geht in geraden Linien vor sich, es fällt direkt zur Erde gerade herunter, wie die Steine. Auf dem Herrschen des Schwergewichts beruht keine Rundheit, denn es bleibt ausgesprochenste Einseitigkeit.

Nein, sagte Deppe, wie alle Welt, so müssen auch Sie mich mißverstehen. Ich sagte nicht Rundheit in Bezug auf die Bewegung, sondern Rundung in Bezug auf jeden einzelnen Ton, der einzeln vollkommen sein soll, wie ein Ei und wie jedes Ei dem andern gleich vollkommen, höchstes Bild der Abrundung darbietet. In Rundheit beziehe ich mich auf den Ton selbst, jeder soll eine Einzelheit als abgeschlossene Kreise darbringen, abgerundet, wie jede Blüte der Natur. Denn in der Bildung des Einzeltons liegt schon die Idee des Fallens als Gesetz der ganzen Kunstleistung. Sie kennen ja mein Motto von Bismarck: „Der Keim verrät die Blüte schon." So ist dies Fallenlassen der Finger so einfach wie das Ei des Kolumbus, die natürliche Erdenschwere.

Sagte ich ferner nicht schon, daß man das Gute im Stillen unbemerkt tut! So ist die Rundheit nicht in irgend einer Tätigkeit, sie liegt von unbewußtem, unerforschlichem Ursprunge allein im Ton selbst. Es kann keine Rundheit in der Technik und Bewegung sein, denn das stört die Handhaltung und das Fallen der Finger. Man muß die Hand stets ganz flach und still halten, sonst kann man nicht in jener naiven Ruhe so einfach die Finger heben und sie wie die gesegneten Tautropfen in der heiligen Stille der Abenddämmerung herunterfallen lassen. Das Klavierspiel, wie dieses Tautropfenfallen oder wie der süße Maienregen, muß sein, ganz so wie Natur, abgerundet, segensvoll, mühelos, willenlos, ja göttlich, göttlich! Ja, alles muß man dann in einer egalen, ungegliederten Gleichmäßigkeit spielen: das ist die klassische Abrundung! (D-K 14)

Ach, erwiderte ich, Sie sprechen von der anorganischen Natur, der untersten Seite der Natur und schließen die höhere menschliche Natur aus, wo der Wille sich entwickelt.

Ja! sagte Deppe mit einem Male sehr energisch, der Menschenwille soll sich überhaupt nicht erdreisten, in die Kunst einzudringen. Deswegen will ich keinen Anschlag und das Fallenlassen muß ganz den direkten Willen aufheben. Das ist göttlich. Es darf keine Spannung, keine Muskelarbeit, kein Wille bewußt, direkt eintreten, denn dadurch käme das Persönliche in die Kunstleistung hinein, (D-K 7) das dann jede Eigenschaft des Göttlich-Naiven verliert.

Ich antwortete: Liszts Göttlichkeit ist freilich von ganz

anderer Art. Liszt will immer mehr Willen, eine immer freiere Form der Willensäußerung, immer höheren Aufbau der Gefühlsäußerung.

Wie können Sie denn glauben, daß ich darauf hören werde, was ein bloßer Pianist wie Liszt über Göttlichkeit in der Kunst sagt, entgegnete Deppe, da ich über alle Methoden mit meiner Idee des Fallenlassens erhaben bin. (D-K 7) Ich habe allein die volle Wahrheit. Ich habe das universale Naturgesetz der Erdenschwere, dies universale, göttliche Fallenlassen, wie der Herrgott die Regentropfen alle fallen läßt. Lassen Sie Liszt sein universales Wirbeln für sich behalten — mir paßt es nicht. Wie Plato, glaube ich an das Passive, Untätige, rein Denkende, welches schließlich jeden Ausdruck der Musik bloß empfindet. Mit Goethe sage ich auch, es soll keine Absicht sein; denn man merkt die Absicht und wird verstimmt. Sie sehen ja, ich kenne Philosophie und Wissenschaft, und weiß, daß diese nichts mit Kunst zu tun haben. Kunst, Musik ist reine Empfindung, reine Gefühlssache! Unglaublich! All diese Wirbelungen bedürfen jahrelangen Übens und konzentrierten Denkens, ausführlichen anatomischen und mechanischen Forschens — Liszt hat Sie bloß auslachen wollen, er treibt Ulk mit Ihnen, mit all dem Gerede über das göttliche Wirbeln: was kann denn noch lächerlicher sein, als die Anatomie in Beziehung zum Klavierspiel zu bringen.

Ich antwortete: Gewiß werden Sie Ihre Ansicht ändern, lieber Deppe, sicher weiß ich, daß Sie noch dahinkommen werden zuzugestehen, daß alle Wissenschaft zu unsrer Kunst beitragen soll, genau so, wie Liszt es meint. Jeder Muskel muß erkannt werden, sodaß er jedes Gelenk frei beherrscht, um über die Tasten hinwirbeln zu können. Allmählich kommen Sie doch dahin, daß Sie sehen, daß jede Abrundung der Natur allein von Wirbelbewegungen erzeugt und erhalten wird, genau wie es Liszt auch sagt. So muß es auch die Allseitigkeit der Absicht sein, die dem allseitigen Tun die gute Stimmung gibt und die schöne Tat vollbringt, die keinen Menschen verstimmen kann. Goethe meint, die Unzulänglichkeit der Absicht verstimmt uns. Die Einseitigkeit, die Einfachheit beleidigt den feineren, harmonischen, sinnvollen Menschen; Stimmung heißt hier: Allseitigkeit der harmonischen Verhält-

nisse. Aber die Einseitigkeit jeder Fingerbewegung und Handhaltung, jeder geraden Auf- und Abbewegung, des Fallens und Hebens, ebenso wie des Schlagens und Schwingens ist ja die auffallendste, unnatürlichste Absicht, die uns eben verstimmt, weil sie keine Stimmung in sich bergen kann.

Deppe gähnte und streckte die Arme langsam wie zum Schlafengehen aus und legte sich seufzend auf das Sofa hin, indem er sagte: Es bringt mich um, mit Ihnen zu sprechen; gehen Sie lieber wieder nach Amerika, da müssen ja alle Leute superklug sein. Man müßte sich zu Tode denken, wollte man das zu tun nur versuchen, wovon Sie all die Redensarten machen. Sie sind überhaupt kein Künstler, Sie sind bloß so ein Enthusiast, ein Träumer. Ich brauche aber nicht zu üben oder zu denken, denn ich bin weder Philosoph noch Gelehrter, noch Pianist, noch Lehrer, sondern ich bin mehr, stehe weit über dem allen; denn ich bin ein Genius, und die Nemesis sorgt für mich! Deswegen habe ich diese I d e e des Fallenlassens, die die einfache Allwahrheit dieser Kunst ist. Dagegen müssen alle Methoden weichen! Künstler denken nicht, sie fühlen bloß, und ihre Gefühle drücken sie dann mit einem göttlichen Unbewußtsein und der Absichtslosigkeit des Genius aus. Das kenne ich alles so gut wie irgend ein anderer! Sie müssen mit diesem unendlichen Reden und Sprechen aufhören — sonst kann ich aus Ihnen nie einen Künstler machen. So sind die Weiber! Die Zunge muß da immer in Bewegung sein. Ja, auch diese ewige runde Lisztsche Bewegungsmethode ist so — alles unnütz, alles Unruhe, alles Tätigkeit. Wenn Sie das nicht beseitigen, so werden Sie jeden Funken Genius in sich ertöten, natürlich den Fall gesetzt, daß doch einer in Ihnen schlummert. Die reine Kunst kann nur absichtslos schaffen. Ja, üben Sie nur die Fingerübungen des freien, geraden Herunterfallenlassens, als ob die Finger abgeschnitten wären, ganz aushakend im Gelenk. (D-K 3) Wenn Sie dann nicht länger sitzen können, gehen Sie im Tiergarten spazieren, sehen Sie sich an, wie die Soldaten hübsch gerade und still stehen, schauen Sie die Bäume an und die willenlosen Blumen, aber bleiben Sie still dabei, nur nicht sprechen, auch nicht denken; denn das Sprechen und Denken ist doch nur für die Weiber und alle Hohlköpfe. Das viele Denken und physische Wollen ist sehr

nachteilig für den genialen Künstler, bei dem es hauptsächlich auf Disziplin des Hirns und der Hände ankommt, um seine Inspirationen treu, ohne Beimischung seines Persönlichen zur Ausführung zu bringen.

Hierauf sagte ich ganz energisch: Liszt hakt niemals mit den Gliedern im Gelenke aus, und dadurch allein ist ihm die Möglichkeit bewahrt, daß er überhaupt legato spielen kann. Aber Sie befehlen uns stets, im Gelenke auszuhaken; um zu heben und fallen zu lassen, müssen Sie ja aushaken, und das heißt jedesmal zergliedern, das ist auch die Ursache alles Übels jeder Anschlagsweise. Denn das Aushaken zerstört das Linienwirken und läßt keine Zentralregierung walten, es bedingt die Fixierung eines Zentrums, einer Hebelachse, sowie das Schaffen eines Winkels, und das alles ist absoluter Tod aller Schönheit und Harmonie. Meine ganze Lehre soll sich auf das Nichtaushaken irgend welches Gliedes im Gelenk aufbauen, denn nur dann kann die Längslinie durch die ganzen Gliedmaßen von der Wirbelsäule bis zur Taste horizontal erhalten werden, sodaß, ohne rechten Winkel im Arme oder in den Händen, die Gelenke auch in sich und um jene Horizontallinie von der Schulter bis zur Tastatur rund herum inspiralisieren können. So ist niemals ein Glied gelagert, niemals ein Gelenk fixiert, was die höhere Kinematik verlangt, und das Gesetz und die Ordnung sind in sich ein ewiges Leben des Komponierens der Schönheit der Klassizität, welche das Naive jeder aushakenden Fall- und Schlagweise wohl ausschließt. Auch nehmen Sie mit allen Gelenken Stellungen ein und behalten sie durch die Übungen und das Spiel durchaus bei; Sie sagen, der Winkel im Ellenbogen müßte stets ein sogar zuschließender sein, der Vorderarm ansteigend und das Handgelenk noch höher als die Hand. (D 2) Deswegen, wegen dieser Lagerungen und Angelpunkte und rechten Winkel kann auch keine Kraft des Oberarms fließend auf die Tonfolge zum ausführlichen Ausdruck kommen, denn unmöglich können dann Impulse des ganzen Armes oder der Schulterregion nach auswärts zur freien, fließenden Formarbeit hinausdrängen; Sie sagen ja, das solle alles nicht sein! Gerade das alles muß ich jedoch haben, um Liszt zu folgen; gerade das muß ich entfalten, um Impuls-

leben und Impulsarbeiten mittels Wirbelung durchaus zu verwirklichen. Sie sehen, daß wir absolut entgegengesetzte Wege gehen!

Unglaublich! sagte Deppe, was Sie nun alles in diesem Liszt-Wahn vorhaben. Nein, es ist geradezu haarsträubend! Sie wollen jene göttliche Ruhe des Unbewußtseins beim Spiel, wozu ich die Mittel ersonnen, eben das Willenlose, Unbeherrschte, Spannungslose des freien Falles — das wollen Sie gänzlich vernichten! Natürlich, Liszt spielt so! Sein Spiel ist ja die bloße Persönlichkeitskunst! Etwas, was nur an das Naive, Reine, Kindliche streift, kann Liszt so wie so nicht. Nein alles, was Liszt jemals leistete, ist meinem Geschmack, meiner künstlerischen Bildung, meinem Ziel zuwider. Der Körper muß willenlos und spannungslos bleiben, so daß der Fall unbewußt sein kann und unbesorgt, unbeherrscht, so geradlinig wie möglich, wie denkbar zur Taste gelangt. Darin liegt die ganze Lehre und Reinheit des Falls.

Wenn Sie aber den Körper passiv halten, erwiderte ich, woher soll dann ein Ton entstehen, denn eine Kraft muß doch irgendwo aus der Berührung des Pianisten auf das Instrument einwirken.

O ja, gewiß, sagte Deppe, doch nur möglichst wenig! Die geringste mögliche Mühe und Willensaktivität: der Geist kann hin und wieder in die Glieder fahren nach Belieben und Bedürfnis. (D 2, D-K 3) So kann er auch in diesen oder jenen Muskel je nach Belieben springen, sodaß die Technik in Bezug auf Anstrengung nur beliebig und zufällig, eben momentan bleibt, abgebrochen, mit Ruhemomenten dazwischen, gar nicht zum eigentlichen Momente der Kunst gehörend. (D-K 3) Das muß ja sein, um jede Mühe des Organisierens zu sparen. Wahrlich! wir müßten ja alle lauter Götterläden anlegen, müßten reine Schöpfer von lebensähnlichen Prozessen werden, wenn wir Ihre harmonisierenden Wirbel-Komplizierungen ausführen wollten. Ich komme um, wenn ich noch viel über diese lebensähnliche Technik, diese proportionierende Kunsttätigkeit denken muß. Liszt hat Sie ganz verrückt damit gemacht.

Nein, Liszts Spiel und Worte sind in Einklang mit denen großer Denker und Künstler, entgegnete ich, und seine Lehre: man solle den Klavierhämmern und deren Bewegungsart nicht

folgen, sondern die Technik aus der Art der Geistesmechanik schaffen, wird doch eine unermeßlich feinere, höhere Kunstleistung entfalten, wie all das Minderwertige jedes Hebelns, Anschlagens, Fallens, Werfens, Schwingens, Rollens oder Vibrierens.

Ich möchte Ihnen hier eine Stelle aus Froebels Erziehung des Menschen zeigen, § 69, wo er im Einklang mit vielen Naturforschern und Philosophen erklärt, daß alle Kraft im Leben und in der Natur allseitig sphärisch aus frei schwebenden, selbsttätigen Zentren hervorstrahlt, der letzte Grund der Materie überhaupt aus Bewegung des Geistes erzeugt. Dies gibt uns den Wirbel als Grundquell aller Lebenserscheinung. Gewicht und Fall dagegen heißt Trennung und Tod. Der bloße Gedanke an Fallspiel und Gewicht und Werfen der Körpermasse ist so unkünstlerisch wie auch naturwidrig und lebensstörend. Wer kann den Gedanken an ein solches Verfahren in der Seele hegen und dabei an einer Musik gleichzeitig teilnehmen wollen?

Dazu möchte ich Ihnen noch diese Stelle aus meinem Schiller vorlesen:

> „Es ist nicht unwichtig, zu bemerken, daß die Fähigkeit, über die Schwere zu siegen, oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird. Wir drücken die Freiheit der Phantasie aus, indem wir ihr Flügel geben, wir lassen Psyche mit Schmetterlingsflügeln sich über das Irdische erheben, wenn wir ihre Freiheit von den Fesseln des Stoffes und Gewichtes bezeichnen wollen. Offenbar ist die Schwerkraft eine Fessel für jedes Organische, und ein Sieg über dieselbe gibt daher kein unschickliches Sinnbild der Freiheit ab. Nun gibt es aber keine treffendere Darstellung der besiegten Schwere als ein geflügeltes Tier, daß sich aus innerem Leben der Schwerkraft entgegen bestimmt."

(Es ist ersichtlich, daß das Fallen und die Schwere als Kunstmittel ein Unding ist, denn nichts kann weniger frei sein, und zu sprechen vom freien Fall ist ein Betrug schlimmster Art. Das ist eben die Kunstklippe, welche so viele heute zu betören vermag, eben die Täuschung und Unwahrheit, welche

besagt, daß durch „unbeeinflußtes Wirken der Schwere“ des Fingers, der Hand oder des Armes eine schöne Tonformfolge auf dem Klavier erzeugt werden kann!)

Seien Sie nur lieber folgsam und schließen Sie sich dieser göttlichen Idee vom Gewichtsfallenlassen an, und Sie werden Ihren Willen schonen, sagte Deppe nach einer Pause. Die Ruhe, Stille und Mühelosigkeit meines Künstlerlebens ist überaus genußreich. „Lerne von mir“, kann ich mit Christus wiederholen, mit ihm auch sage ich: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken.“ Nicht Tätigkeit, nicht Denken, nicht das viele Schaffen, sondern genau wie der Heiland sagte, untätig sein, unbewußt wirken. Der Wille kann dann auch leichter für den Zufall in den Körper springen und dem Gewicht einen beliebigen Stoß geben, wo es auf momentane Stöße eingerichtet ist. (D-K 3) Und auch dabei weiß der Körper von selbst den besten Weg; keine Wissenschaft hilft ihm, keine Anatomie kann mehr tun, als ihm durch das unnütze Denken eine lebenslange Last aufladen. Der Anschlag ist grob und roh, weil er direkte Willensäußerung ist; man muß den Willen so viel wie möglich hindern! Darum habe ich denn das von allem Geist und Willen befreite Fallen der Hände und Finger als Gewichte zur Erlösung der klavierspielenden Welt eingeführt. Dabei bleibt der Körper passiv und unbewußt, sodaß Bewußtsein dann bloß im Gehirn und Fingerspitzen ist. — Dies ist die große Kunst des Unbewußten. Dies ist Eduard von Hartmanns „bewußtes Unbewußtsein“. Nur von unbewußter Kunst, von heiliger Naivität kann man göttliche Werte erfahren. —

Selbstverständlich empfand ich sehr viel Freude an dem Künstlerruf meiner Frau, und da ich wußte, daß sie dem Prinzip des freien Willens nachstrebte, kein Gewichtswirken, kein Fallen oder Werfen in dem Spiel erlauben wollte, so tröstete ich mich und dachte, mit der Zeit werde sie auch die Fingerbewegung mittels der Handfreiheit und deren Wirbelungen ausschalten können, und zwar aus dem Handgelenk und dem stetig darauf wirbelnden Arm- und Ellenbogendruck. Deppe aber warnte uns fortwährend vor solchem ineinanderarbeitenden Ausdruck. (D 2, D-K 2) Sie wollte nicht gern

die Trennung von Deppe zur öffentlichen Kenntnis kommen lassen, weil sie schon viel hatte leiden müssen wegen ihrer Trennung von Kullak und Ehrlich als ihren Lehrern. Sie hatte sich vorgenommen, niemals wieder einen ähnlichen Bruch in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. So hatte sie idealistisch zehn Jahre lang mit all ihren Kräften für Deppe gearbeitet; nur an dem Fallwahn hing sie nicht und suchte ihre eigene Charakteristik der Spannung im Einklang mit Ehrlich, im Gegensatz zu Deppe, zu entfalten, mit dem Vorsatz aber, daß dieser Grundunterschied in ihren Kunstbegriffen die Freundschaft zu Deppe niemals stören sollte.

Sie war nun in Deutschland schon sehr berühmt. Im letzten Jahre hatte sie der Königin von Holland vorgespielt und wurde von ihr zu einer Konzertreise in Holland eingeladen. Auch nahm sie einen Aufenthalt bei der Familie des Prinzen Reuß zu Wien. Da die meisten solcher Verbindungen mit der höheren Gesellschaft ihr durch Deppe verschafft wurden, hielt sie es für richtiger, immer weniger über die Prinzipien ihrer eigenen Kunst zu sagen und ruhig jedem seine eigene Ansicht zu lassen. Sie meinte: Jeder denkende Mensch sieht, daß ich, was die Tonbildung anbelangt, nicht nach Deppes Manier spiele, und so brauche ich nichts zu sagen. Ich dachte dasselbe und war mit allem zufrieden. Nur wollte ich sie zu Liszt führen, wenigstens auf eine Stunde zu Besuch.

Von der ersten Minute an hatte sie den ausgesprochensten Wunsch, nicht zu Liszt zu gehen; es beherrschte sie ein intuitives Empfinden, es werde doch nichts nutzen, nach Weimar zu gehen. Sie sagte: Nein, ich bin gar nicht einer von diesen begabten Menschen, die sich erlauben dürfen, zu Liszt zu gehen! Von musikalischem Genius besitze ich keine Spur! Nur das, was ich mit enormer Aufmerksamkeit gelernt habe, kann ich spielen. Die Unfreiheit, die durch die Handhaltung und Fingerbewegung verursacht wird, kommt vom exakten Befolgen dieser allerweltsüblichen, einseitig-mechanischen Methoden. Ich hoffe, dies jedoch aus meinem Stil auszuschalten. Das wird Liszt sofort sehen — es könnte nur störend auf den größten aller Klaviergenies wirken. Ich komme selber besser mit meinem Leben aus, ohne sein Erbarmen mit Augen wahrgenommen zu haben.

Ich erwiderte: Nicht so! Denn Liszt wird am ersten Ton merken, daß du mit deiner bewußten Spannung spielst, daß du das Gewichtspiel von Grunde aus verschmähst. Dann wirst du Liszt spielen hören, und das wird der erhabenste Augenblick deines Lebens sein, denn alle anderen Pianisten sind wie Kinder im Vergleich zu Liszt und seiner Freiheit und Kraft, seiner Beherrschung und Meisterschaft, seinem Tonfluß und seiner Tonmodulierung und Tonschönheit.

Doch sie weigerte sich standhaft. Es nützt alles nichts, was du willst, sagte sie. Ich bitte, beachte nur mein instinktives Gefühl. Während ich alles glaube, was du über Liszts Spiel sagst, und mich unendlich freuen werde, Liszt zu hören, während mir ein Himmel auf Erden eröffnet ist in diesen Pfaden zur Freiheit, die du mir zeigtest, an deren Ausarbeitung wir unser ganzes Leben zubringen werden, weiß ich doch zu gewiß, daß die Natur, das Schicksal eine Mauer zwischen mich und Liszt gesetzt hat. Mehr als dies weiß ich nicht zu erklären, auch braucht mehr nicht erkannt zu werden. Niemals sah ich sein Bild, ohne daß unvermeidlich eine Qual ganz spontan aus meinem Inneren heraus mich erfaßte — auch das ist mir unerklärlich! Doch lassen wir damit diese Sache ruhen, es ist genug, daß das Prinzip der Freiheit, das du denkst an Liszt gesehen und empfunden zu haben, das du dir halb eingebildet und mir als Ganzheit gebracht hast, nun mein Himmel geworden ist. Du aber sollst immer wieder allein wie früher zu ihm gehen, du wirst da wieder glücklich sein. Doch laß mich hier allein deine Rückkehr abwarten.

Ich hörte jedoch nicht auf sie, ich glaubte nicht, ihr Gefühl berücksichtigen zu müssen. Sie meinte, dann sollte ich wenigstens Liszt im voraus die ganze Sachlage schreiben und erklären, daß sie nicht mit irgend solchem Unsinn wie mit Fallenlassen des Gewichts ihre Tonbildung entwickle, und daß sie der Willensaufhebung, welche Deppe lehrte, entgegenarbeite, indem sie mit voller Spannung des Körpers ihre Glieder beherrsche, stets mehr Willenskraft entfalte. Doch hier sagte ich wiederum: Nein, das ist auch nicht angebracht, denn Liszt merkt alle solche Sachen auf den ersten Blick, er wird gar nicht nach deinen Lehrern fragen, er wird dich nur in seiner feinen Güte zuerst als meine Frau empfangen und dann, nach-

dem du gespielt, dich um deiner eigenen Leistungsfähigkeit willen schätzen.

So wurden unsere Pläne stets nebelhafter, bis schließlich das Schicksal selbst uns an einem Sommertage an die heilige Tür der Hofgärtnerei brachte. Denn in meiner enthusiastischen Verehrung des Meisters fügte es sich wie aus alter Gewohnheit, wie unbewußt, daß ich ihm einen Besuch auf unserer Hochzeitsreise, die wir über München durch Tirol nach Italien machten, in Weimar abstattete.

Liszt nahm uns mit all seiner vollendeten Höflichkeit auf, und vielleicht wäre alles gut abgelaufen, wäre ich nicht im kindlichen Enthusiasmus, ihn wiederzusehen, so aufgeregt gewesen. Dies wäre Liszt wohl erträglicher gewesen, wären wir dabei allein gewesen, doch es war noch eine dritte Person dabei, die ihm obendrein fremd und eine äußerst ernste und zurückhaltende Dame war; das alles muß ihn gewiß gestört haben.

Anna sprach kein Wort, und Liszt, dem sie ihre Noten überreicht hatte, machte einige Schritte hin und her. Als ich nun anfing, etwas zu murmeln, und mir der Name Deppe entfiel, warf Liszt die Noten auf den Flügel hin, lief aus dem Salon hinaus und machte die Tür hinter sich zu, während Anna wie eine Marmorstatue dastand. Ich wollte Liszt folgen, blieb aber doch erschrocken an der Tür stehen, in großer Furcht und in großem Ärger über das, was ich scheinbar in meiner kindlichen Dummheit angerichtet hatte. Anna schien gar nicht die Selbstbeherrschung verloren zu haben und ging ruhig und aufrecht aus dem Zimmer und dem Hause hinaus und zum Hotel.

Es schien mir eine unermeßlich lange Zeit, die ich noch dastand. Doch es muß wohl nicht so lange gewesen sein; ich drehte mich ganz mechanisch um, nahm die Noten und suchte meinen Weg aus der Wohnung hinaus.

Rechts sah ich Liszt zur Belvedere-Allee schreiten; mein erster Gedanke war, ihm mit meiner kindlichen Liebe nachzueilen. Er vergibt mir; er wird es verstehen — er weiß, es war alles meine närrische Aufregung, dachte ich.

Doch ich machte nur einen Schritt, denn eine verborgene

Hand hielt mich fest. Ich sah mich um — es war kein Mensch da. Ich ärgerte mich über mich selbst und machte noch eine heftige Bewegung, um Liszt zu folgen. Da erhielt ich gegen meine Stirn etwas wie einen heftigen Schlag, meine Augen umnachteten sich, während ich auf die Bank sank, wo ich vor sieben Jahren die erste Weimarer Enttäuschung erlebte.

Ich war allein in der wehmütig-drückenden Stille des Gartens und dem hellen Morgensonnenschein und empfand nur das tragische Moment, daß ich sinnlos gegen eine Welt der Sympathien und Antipathien gestoßen hatte, die ich nicht sehen, noch ändern konnte — eine Welt der persönlichen Übermächte, an die ich nie hatte glauben wollen.

Es wurde mir klar, daß ich dieses Moment meinem Meister oder meiner Frau nie wieder benennen durfte, geistige Vorgänge, denen keine Naivität oder Kindlichkeit, keine Diplomatie entrinnen konnte.

Ich stand auf und ging langsam zum Adler-Gasthof; dort fand ich meine Frau auf mich wartend.

In tiefster Stille trafen wir uns. Ich suchte ihren Kopf an meine Brust zu drücken, damit sie mein Leiden weniger sehen sollte. Doch sie stand dann in ihrer herrlichen Haltung auf und sprach so ruhig und langsam, so bestimmt und doch seelenvoll, daß ich vollkommen überwunden war.

Hättest du nur auf mich gehört, wieviel glücklicher wären wir heute gewesen. Zu welchem Zweck haben wir den großen Mann gestört.

Nur die Gefühle einer Frau! Bloß die Instinkte eines Weibes! Doch hätte man sie befolgt, so wären die Hoffnungen deiner Künstlerlaufbahn keine Stunde lang getrübt gewesen. Hoffentlich brauchst du, mein Geliebter, nicht zuviel solcher Momente, bis du doch dahin kommst, die Antipathien zu billigen, einzusehen, daß sie nicht zu erlöschen, nicht zu leiten noch zu ergründen sind, und es bleibt das Element des Dissonierens — niemals kann es harmonieren! Es darf nicht daran getüftelt werden, es soll uns nie gegen den Betreffenden einnehmen, niemals unser Urteil über ihn bestimmen. Man denkt lieber gar nichts über die Antipathien, es nützt nichts, man muß sie nur anerkennen und ihnen unumgänglich gehorchen. Wa-

rum? — das brauchen wir in keinem Fall zu fragen oder zu wissen.

Sicher ist eines: Hättest du ihm geschrieben, daß ich seit zehn Jahren dem Deppeschen Fallenlassen und jedem möglichen Wirken des Gewichts, sowie Deppes Passivität und Aufhebung der direkten Willensäußerung entgegenzuarbeiten suche und in dem ganzen Körper Spannung entwickele, vielleicht wäre er dann etwas mehr vorbereitet gewesen. Doch dein übergroßes Glück, wieder vor sein Antlitz treten zu dürfen, wäre ebenso überwältigend gewesen und hätte störend auf jeden gewirkt, der sich nicht in demselben Zustand befunden hätte. So war gar kein anderes Ergebnis von dem Besuch zu erwarten, er hätte nur niemals unternommen werden dürfen, weil man meinen Intuitionen hätte gehorchen müssen.

Doch brauchen wir es uns nicht so zu Herzen gehen zu lassen. Der Winter ist nicht der Sommer, und keine Mittagsstunde kann der Mitternacht gleich sein. Würden wir die Kontraste aus dem Leben bannen und alle Dissonanzen vertreiben, so wäre das fast ein ebenso unsinniger Versuch, als wenn man ohne den Willen Klavier spielen und mit dem Gewicht einen geistigen Ton bilden wollte — es würde nur zum Tode führen. —

Den Sommer und Herbst brachten wir mit Fußpartien in Tirol und in Italien zu, in Freude über die Landschaften und mit immer größerer Liebe unseres vereinten Lebens. Das war aber alles ziemlich nebensächlich im Vergleich zu unserer konzentrierten Unterhaltung über unsere Kunst. Niemals während der acht Jahre dieser Ehe bis zum Hinscheiden meiner Frau ging eine Stunde vorüber, von der wir nicht wenigstens die Hälfte damit zubrachten, unser Forschen nach der Freiheit in der Klaviertechnik zu vertiefen.

Mit welch unermeßlicher Wonne suchten wir sie auf dieser Sommerreise in den herrlichen Bergen immer näher zu ergründen und ehrfurchtsvoll dankend zu schätzen. Die Wirbelquellen aller Lebensformen bestrebten wir uns in jedem Beispiel der Natur zu erforschen, durch die Schleier der Natur bis in die Tiefe ihres Herzens zu sehen, um ihre geheimnisvollsten Lebensstrudel zu erspüren und es uns dann in der

Befreiung der Mechanik des Klavierspiels zu vergegenwärtigen, damit das Erkennen des freien Mechanismus der Lebewesen uns dazu verhelfen könnte, Liszts Harmoniestreit der Kunstleistung als absolutes Wissen zu durchschauen.

Nur die Wissenden, das geschulte Ohr und Auge könnten die Geheimnisse in der Lisztschen Leistung wahrnehmen. Die ganze Philosophie der Ausführung und Schmelzung oder des Konsonierens der Wirbelimpulse in dieser Willenspraxis und diesem Willensprodukt bleibt den Menschen heute immer noch eine unerkannte Welt.

Das Sonnensystem muß immer den idealen Keim unseres freien Klaviermusizierens schaffen, meinte ich. Wie die herrliche Sonne, das allmächtige Herz der Schöpfung, in ihrem universalen Strudelwirbel jene wirksame Energie hervorsprüht, welche uns und aller Natur das Leben schafft und erhält, so muß der Solarplexus unseres Körpers dessen Einfluß bis auf die Klaviertasten emanieren, indem er die Armglieder aus der Wirbelsäule hervor einspannt und wirbelt, bis in der intimsten Befreiung der Gelenke und dem Vermischen der Wirbelimpulse und Wirbelbewegungen ein Harmoniestreit geschaffen ist und erhalten bleibt, und eine Blüte der Energie als Ausfluß eines selbständigen, seinen Zweck in sich selbst tragenden, absichtlichen, künstlerischen Seelenwirkens über die Tastatur ihren freien Formenguß ergießt, wellend, sprudelnd, immer weiter fließend, kämpfend, ein Quell und Strom wie das ewige Leben. Solch eine Freiheit des Mechanismus, solch ein Quellenergießen nimmt vollständig jede Tendenz oder jedes Bedürfnis für irgend welche Anschlagsart, schaltet jede mögliche Fingerbewegung aus unserem Spiele aus. —

Im Winter begann ich in Berlin wieder und gründlicher die Physiologie und die Physik sowie Methaphysik und Teleologie zu studieren und machte systematische Versuche, ein psycho-physikalisches Klaviersystem aufzustellen und es Liszt vorzulegen. Meine transzendentalen Klavieretuden wurden ihm durch die russische Baronin zugeschickt, ohne daß er erfuhr, von wem sie stammten. Er hatte sich günstig über sie ausgesprochen. Jetzt schrieb ich sie wieder ab und schickte sie ihm mit einer Dedikation, worauf er eine Karte der Anerkennung sandte.

In diese Zeit fielen außer meiner Begegnung mit Helmholtz, bei dem mich Hermann Grimm einführte, auch meine Unterredungen mit Professor Reuleaux. Reuleaux wie auch Helmholtz und Hermann Grimm waren meinem Streben, die Erkenntnis der Harmonie eines Klaviermusizierens auf wissenschaftliche Basis zu gründen und zu veröffentlichen, sehr freundlich gesinnt. So will ich den Versuch machen, meine Empfindungen von den Unterredungen mit diesen Größen wieder wachzurufen und hier zu beschreiben.

Ich erzählte Reuleaux Liszts Schilderung von George Sands Gedanken, daß die Kinematik im Klavierspiel zur Anwendung kommen sollte.

Reuleaux meinte: Der Grund einer etwaigen Freiheit oder Harmonie des Klavierberührens wird nicht eher gelegt werden, als bis alle die höheren Momente der Freiheit in der Mechanik zum Wirken gelangen können. Aber jedes Aushaken eines Gliedes im Gelenk wie für die Fingerbewegung, jedes Hin-und-Her in der Bewegung wie beim Schwingen, Schlagen oder Fallen ist die bloße Zergliederung und der schärfste Widerspruch einer jeden Harmonie und Freiheit in der Mechanik und der Kunst überhaupt. Solange nicht das freie sphäroidische Aufeinanderwirken der konkaven und konvexen Gelenkflächen der Armglieder sprudelnd, wirbelnd, zwangläufig und auf einer Ebene Ihrem Mechanismus zugrunde gelegt ist, wird Ihnen keine Klarheit und keine Befriedigung im Gelingen einer Harmonie in der Arbeit zuteil werden. Damit ist aber nicht gesagt, daß Sie alles auf einer Ebene oder mit dem reinen Sphäroid leisten sollen. Das ist nur Norm, ein Ausgangspunkt, von dem unendliche Modifikationen und Abweichungen eintreten je nach der spezifischen Anwendung. Mit der Ebene ist die schiefe Ebene zu schmelzen, mit dem Sphäroid das Ellipsoid in unendlichen Spiralveränderungen, wie es ja im Menschenarm sich vorfindet. Mit Zwanglauf und Wirbelwirken jedoch als Grundgedanken der Technik und als Mittel, die gegenseitigen und rückwirkenden Einflüsse zu verschmelzen, kommen Sie jedenfalls zum Ziele. Sie haben ja das größtdenkbare Problem der Physik sich herangezogen zum Dienst einer eminent erhabenen Kunstidee, und einseitig mit irgend welchem naiv-natürlichen Hin-und-Her in der Be-

wegung wird es niemals gelöst. Darum bleibt der Zwanglauf Grundgedanke, gemischt mit den höheren Ausstrahlungen animalischer und primordialer Energie und Elastizität, die außer in Wirbelundulierungen nicht in Erscheinung treten können.

Alle Bewegungen, die der Mensch*) naiv-natürlicher Weise ausübt, beruhen auf einem Hin-und-Her, welches jeden reinen Mechanismusgeist, das Gebundenfreie vollends ausschließt. Wo ein Glied im Gelenk aushakt, hin und her sich bewegt, kann niemals von Gebundenheit in der Berührung und Arbeit die Rede sein, denn das Hin hebt die Wirkensweise des Her auf, schon weil die Körperglieder so beschränkt in sich und untereinander sind. Aber kein Klavierlehrer zielt auf etwas anderes als auf solches hebel- und hammerartige Hin-und-Her mit Schlag, Fall, Wurf oder Schwingen, welche alle lauter Zergliederungen bedingen. Sie alle denken, sie müssen den Tastengang nachmachen, und es ist selbstredend eine fabelhafte Höhe der Mechanik, eine zwangläufige Harmonie des Wirbelwirkens mit Spiral-Ellipsoiden auf einer annähernden Ebene zu schaffen, womit Sie mit Ihrer Mechanikbasis zu Liszts Geistestechnik durchdringen wollen. Mit all dem Hin-und-Her, Aushaken im Gelenk und vereinzeltem Gliederwirken jeder Klaviermethode kann man nicht auch nur den geringsten Schritt zur Einheit oder Freiheit machen; darum zielt keine Klaviermethode nach einer Klassizität in der Technik, das heißt nach einer Harmonie in der Arbeit, vielmehr behaupten sie alle die Notwendigkeit der linearen Bewegungen des Naiven und Zerstückelnden mit Heben und Fallen oder irgend einem Anschlagen und Schwingen.

Wie ich die Kinematik eigentlich geschaffen habe, war es fast ein lebenslänglicher Kampf gegen all die Hebelarten und die trennende Kraftzerstörung der Fixenaxen.**) Das Problem lag darin, alle Kraft zur Anwendung zu bringen, und das kann nie erreicht werden ohne frei sich bewegende Zentren und ohne Reihenwirken der kinematischen Ketten. Sie haben recht mit der Wirbelproportionierung, denn ohne sie können die Einzelarmglieder kein Eigenwirken und zugleich Allge-

*) Reuleaux, Kinematik. II Schlusssatz.

**) Reuleaux, Kinematik. I Einleitung.

meindienst entfalten, und das immanente Fortsetzen des Berührens als konstante Arbeit über die Vierecks- und Linearlagen der Tasten hinweg in feinster, rapidester Ausführung ist ohne die sphärische Emanation der Kraft, ist außer einem zwangläufigen Wirbelsystem undenkbar. Hier kann Zwanglaufwirken nur erzielt werden mittels Nichtaushaken, Spannung und Wirbelproportionieren. Auf andere Weise findet der Mensch eine absolute Freiheit instrumentalen Einwirkens nicht!

Das Werkzeug der Klaviertaste ist noch keine Mechanik, steht lange nicht so hoch; mit ihr läßt sich niemals der reine machinale Gedanke ein. Das ist schon deswegen der Fall, weil niemals zwei Tasten in ihrer Funktionierung sich gegenseitig nähern können. Eine Verkettung ist ausgeschlossen, darum stehen sie auf keinen Fall so hoch, daß man sie einen Mechanismus nennen darf; es ist bloß ein Werkzeug. Darum hat Liszt außerordentlich recht, wenn er lebenslang behauptete, von dieser tief unter aller Mechanik stehenden, getrennt liegenden Isolierungsart des Instruments solle man nicht das Bild seines Ausgangspunktes in die Technik hinübernehmen. Doch jede Fall- und Anschlagsweise und Weise des Schwingens und Vibrierens oder Werfens fußt unbedingt auf solchem werkzeuglichen, gemeinen, naiv-natürlichen Hin-und-Her, welches einen unendlichen Bewegungsgrund, der zu jeder lebensähnlichen, seelischen Äußerung Vorbedingung ist, ausschließt.

Jedoch ist dieses isolierende Werkzeug des Klaviers, welches nie erhöht werden kann, welches sich nie dem reinen machinalen Gedanken eines Mechanismus, wo alle Glieder abhängig ineinander arbeiten, nähern kann, für Akzentzwecke scheinbar vorzüglich. Die Menschenstimme verschmilzt zahllose Akzente in e i n e m Laute mit dem schleichenden Impuls des Atmens über die harfenmäßigen Stimmbänder, und da haben Sie ganz recht mit dem Schaffen eines Wirkens des Impulsschleichens über die Tastenreihe hin als eines Wirbelsystems konstanter Arbeitsleistung, zwangläufiger, sprudelnder Ellipsoiden auf einer Ebene, welches jeden rechten Winkel und Angelpunkt ausschließt. Der unendliche Gedankengang und das Bewegungswesen des Musizierens kann niemals Verbundenheit in der Pianistenarbeit verwirklichen ohne ein unendlich freies Zwanglaufsystem. Schon von vornherein sieht man, daß

jedes Schlagen, Fallen, Schwingen, Werfen alle Hoffnung auf Zwanglauf in sich und in unendlicher Fortsetzung ausschaltet. Allein der Sprudelwirbel, die Spiralzykloide, verbindet alle Linien eines unendlichen Wirkens im Gegensatz zu der gebrochenen geraden Linearität des Klaviers und hilft uns, sie zu beherrschen.

So hat Liszt auch recht, wenn er sagt, aus dem Geiste müsse man die Technik zu schaffen lernen! Ich habe auch alle meine Schöpfungen in der Mechanik und Kinematik auf dem Wege des Geistes, in der Philosophie und Logik erreichen müssen.*) Denn der Geist ist das Leben alles Wesens und Werdens, und dieses Prinzip der Abhängigkeit alles Gliederwirkens im ganzen, dieser Umfassung, Unterordnung, Zentralregierung oder Harmonie aller arbeitenden Teile ist Universalprinzip der Natur und kann darum im reinsten Sinne in der Physik, also erst recht in der Kinematik und ihrem Zwanglaufselemente zur Verwirklichung kommen. Aber über die Unabhängigkeit eines Gliederwirkens wie in Fingerbewegung, Fall oder Schlag, als aller Ökonomie entgegengesetzt, wird Ihnen jeder gebildete Ingenieur ohne weiteres Auskunft geben können. So muß jeder denkende Mensch sagen, daß Anschlag, Schwingen und Fallen die unmöglichste Weise ist, um eine Mechanik, vielmehr eine Freiheit in der Mechanik zu schaffen, um eine einheitliche, freie Kunst zu entwickeln; denn ein geistloseres Vorgehen wäre kaum zu finden. Von reiner Mechanik kann da keine Rede sein, denn nur in abhängigem Wirken aller Elemente kann sich eine Verschmelzung, ein Leben verkörpern. Ja, die Harmonie ist immer eine Mitte, innerhalb welcher die Glieder sich voneinander abhängig auch spezifisch frei wenden dürfen; die allgemeine Äußerung dabei ist immer eine Verschmelzung. Das bedingt, daß Kräfte und ihre Vertreter oder Werkzeuge in der Mitte bleiben müssen, in ihren Grenzen frei zu walten wissen. Ein Anschlag aber, ein Fall, ein Schwingen kennt keine Mitte und hat keine Freiheit noch Mannigfaltigkeit, da ein Schlag usw. in keiner arbeitenden Beziehung zum anderen steht. Für das Wesen des Geistes und der Seele und alles Lebens

*) Reuleaux, Kinematik. II Vorrede.

sind solche Trennungsarten als Ausdrucksmittel nicht zu gebrauchen. Eine Technik zur Darstellung der Seele und des Geistes kann einzig aus der immanenten Verkörperungsweise des unendlichen Impulses entwickelt werden. —

Helmholtz sprach von seinem Satz*) in Bezug auf die kosmologische Eigenschaft der Kunst und sagte, daß dieses selbe universale Wesen in dem Wirken**) einer unendlichen Technik als Bewegungskunst, wie im instrumentalen Musizieren, unzweifelhaft die höchste Aufgabe als schöpferische Tat sei, die ein Mensch sich stellen könne. Die erhabene Tiefe der Schmelzung, in der die Harmonie lebt, sagte Helmholtz, hat kein Menschenauge gesehen, noch keines Menschen Hand gezeichnet. Kein Symbol kann es schildern; und alles Menschendenken dabei bleibt in der Analyse, in jener Zerstücklung des Geistes und Intellektes, wo Teile, Inhalte die Schranke ziehen.***) Im Herzen, im Gefühl, jenem letzten Grunde, aber quillt die Welt als unerschöpfliche Wirbelung hervor, und dieses Sonnensystem in der Pianistenberührung verleiht dieser Kunst eine Möglichkeit der Fruchtbarkeit des arbeitenden Ausdrucks, die vollständig neu in der Menschengeschichte und wesentlich unendlich und harmonisch im vollen Sinne einer lebensähnlichen Verschmelzung ist. Ihr Geist schafft die Analyse als Involution und Evolution, und ihr Wille und Gefühl im reinen Impulsentfalten realisiert den Seelenfluß der Verschmelzung instrumentaler Verursachung der Formen einer Tonwelt. Selbstverständlich vereinzelt ein jedes Aushaken im Gelenk ein Gliederwirken, und das vernichtet von vornherein irgend welche Hoffnung auf ein Ineinanderarbeiten der Glieder durch die Gelenke; von einer Harmonie kann dann keine Rede sein, da ohne Zusammenfügung an Komponieren, Organisierung, Gliederung bei der Arbeit, das heißt an Seelenäußerung gar nicht zu denken ist. Der Künstler will jedoch das Gliedernde in seiner Kunst verkörpern; dagegen

*) Tonempfindungslehre pg. 553—55.

**) Aristoteles: „Die bewegende Ursache des Kunstwerkes", Natur. Auscult. II. 3.

***) „Der Inhalt wirkt jederzeit einschränkend auf den Geist." Schiller, Ästhetische Briefe (22).

blieb Klavierspiel bis jetzt in jedmöglicher Methode die bloße zergliedernde Hammersache mit Fingerbewegungen, schon deswegen weil jede Klaviertheorie ausgesprochen auf dem Aushaken der Glieder im Gelenke fußt.

Der begabte, der wahrhaft geniale Pianist jedoch hat jede schöne Äußerung, die er seinen Tonreihen zu verleihen vermag, irgend einem Schmelzungswirken zu verdanken. So verfällt er unwissend in Artikulationen der arbeitenden Gelenke, die Wirbeltendenzen bergen. Das bleibt ihm unbewußt deswegen, weil alle Theorien strikt mit ihren Aushakungen das Gegenteil lehren, und eine wahre universal-natürliche Technik noch nicht vorhanden ist. Wenn aber kein Menschenauge, wie Moses sagte, Gott gesehen hat, und ebenso kein Forscher mit allen wissenschaftlichen Hilfen die Verschmelzungen des Gottesherzens, des Weltwillens gesehen hat, so ist eine Verschmelzungslehre in der höchsten Kunsttätigkeit schon keine Kleinigkeit. Unmöglich, undenkbar bleibt es, daß die Schulter auf den Oberarm, dieser auf den Vorderarm und alle auf die Hand, und wiederum das Ganze dieser Ausflüsse der Kraft auf die Finger freimäßig ausgestrahlt, einheitlich emaniert über die Tastenreihen zur modellierenden Arbeit gebracht werden könnte, ohne daß jedes Aushaken, das heißt jedes Hebelachsenschaffen, Heben, Anschlagen, Fallen, Schwingen gänzlich vermieden, und eine Wirbelproportion in die Gliederreihe eingelegt ist. Denn das alles gehört zum, ja, ist selbst der Morphologiegeist der Kosmologie, die wir immer wieder lernen müssen in aller Wissenschaft, eben jenes einheitbildende Harmonieprinzip der Metapsycho-, Metaphysiko- und Metaphysio-Logik alles Wesens. Das haben schon Leibniz, Humboldt und andere im Makrokosmos gezeigt, und dies wollen Sie nun — und Sie glauben, daß auch Liszt es will — in der Kunstleistung realisieren.

Das bedeutet eine neue Welt im Musizieren, und es heißt dann nicht wie heute, der Musiker sei in die Sache der Tonwirkung so versenkt, daß er die Sache einer Harmonie und Freiheit des Wirkens gar nicht von sich fordere, und den spezifischen Schranken seines Toninstrumentes sich lebenslang ohne weiteres zu Diensten stelle. Das bedeutet eine Welt des Musizierens an und für sich, einen Kosmos, eine Wirbel-

proportionierung, ein volles Leben schaffen, eine Seele der Harmonie in der Arbeit als bewegende Ursache des Kunstwerkes verkörpern, welche Aristoteles und Kant in ihren Werken über praktische Vernunft als Höhepunkt der Menschenkultur darzustellen versuchten.

Indem ich Ihnen schrieb, folgerte Helmholtz, daß der Geschwindigkeitsgrad allein, der Moment des Antastens, dem Künstlerpianisten in die Hand gegeben wäre, dachte ich wohl daran, daß seine Kunst in dem Einrichten, Harmonisieren, Verschmelzen jener Grade im Flusse eines unendlich organisierenden, ja wirbelnden, Bewegungssystems bestehen müßte. Geschwindigkeit organisieren und angewandte Bewegungen zusammenfügen aber heißt im tiefsten Grunde gleichsam ein Leben verkörpern; jedmögliches solches Aushaken eines Armgliedes im Gelenk dagegen vernichtet im voraus jede Hoffnung auf angewandte Bewegung, auf Fortsetzung eines arbeitenden Einflusses, im besonderen auf solch eine unterbrochene zufällige Folge von Vierecken wie die Klaviertasten, welche gerade die Bedingung eines Gegensatzes und die Komposition und unendlichen Abstufungen einer Harmonie des Einwirkens voraussetzen. Für die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Kunst, die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Geschwindigkeitsgrade im Flusse und im Gusse des Formwirkens einer etwaigen Eurhythmie in seiner Tonkunst könnte der Künstlerpianist in seinem Wirken mit einem solchen reinen Akzentinstrumente wie dem Klavier keinen Anfang machen ohne eine Wirbelproportionierung, welche jedes Aushaken der Glieder im Gelenk vollständig ausschließt, jeden Fall und jedes Schwerewirken, jeden Schlag und jedes Schwingen ausschaltet. Indem er so unendlicher Mannigfaltigkeit genügt, waltet und schafft er mit harmonischer Einheit der Bewegung: dies wird ihm allein dazu verhelfen, die Würde wahrer Freiheit zu entfalten. Wie Ihnen Professor Reuleaux richtig sagte: dies ist die Mitte der Harmonie in der Mechanik, es ist die Ganzheit, eben die Verschmelzung oder Seele eines Arbeitens in aller Schönheit, jener feinste Brennpunkt der Physik. Wie das Aushaken der Glieder im Gelenk Ursache des Entwürdigenden des Menschenwillens bildet, so ist das Nichtaushakende Quell all seiner Grazie und Führer alles Unendlichen seiner Äußerung!

Hinreichend hat uns das alles schon Aristoteles gezeigt*), denn es leuchtet wie ein brennender Faden durch seine Metaphysik und Physik; und auf der modern-ästhetischen Seite erreicht es wieder Schiller in dem erhabenen Gefühl nach einer reinen Verbindung der Praxis und des Schönen als Ergebnis seiner Studien bei Kant. Gerade im Schlußwort seiner ästhetischen Briefe finden Sie das mit aller Deutlichkeit:

> „Nur die Harmonie, die schöne Mitteilung vereinigt die Glieder, weil sie sich auf das Gemeinsame aller bezieht. Alle anderen Formen der Mitteilung trennen die Glieder, weil sie sich auf die Privatfertigkeit der einzelnen Glieder beziehen .... Diese ästhetische Mitteilung kann die Freiheit des Individuums wirklich machen, weil sie den Willen des Ganzen durch alle Glieder vollzieht, weil sie Harmonie in dem Individuum stiftet."

Dieses Kapitel über die Kunstklippe der Täuschung und Verworrenheit hat immerhin den Zweck, wie wir im Anfang sagten, die Aufklärung über jenen Kunstverkehr zwischen Leib und Seele, zwischen Geist und Körper, tiefstes Problem der Philosophen, zu fördern mittels Beobachtungen von charakteristischen Hindernissen in der Praxis höherer schöpferischer Tätigkeit. Allein die Aufklärung dieses Grundes kann in der Kunst des unmittelbaren Seelenausdrucks, des Musizierens, Freiheit schaffen.

Diese Aufklärung wird befördert durch den Geist der philosophischen Neugeburt und Aufklärung, welchen Leibniz einzuleiten berufen war, und welcher den allerweltsüblichen, äußerlichen Auffassungen in der Philosophie und Wissenschaft in Bezug auf die Lehre von der Schwere und einer Leere in Raum und Zeit zur Berichtigung verhalf durch den Begriff der universalen Selbsttätigkeit aller Dinge, jene ihnen innewohnende, magnetisch ausströmende und einziehende Kraft und Polarität metaphysischen Anfangs. Dieser Einheitsgeist der deutschen Aufklärung, welchen Leibniz in seiner Harmonie und Monadologie andeutete, dürfte die Merkmale der Seelenäußerung

*) Aristoteles, Poet. 7. Metaph. 26. De anim. gener. I. 22. II. 4, 5. (III. 358. 3.) De part. anim. IV. 10.

des Pianisten auf magnetische Ausstrahlung des zwangläufigen Wirbelsystems angeben, wie wir ja in Liszts Offenbarung erhellen möchten. Diese unmittelbarste Vereinigung von Geist und Körper im instrumentalen Arbeiten, welche die Weisheit bisher erkannte, die der ausströmenden, magnetischen, wirbelwebenden Selbsttätigkeit des Logos im Menschen wie in allen Wesen, welche sich im Impulsleben offenbart, steht im ausgesprochensten Kontrast allen schlagenden, fallenden, schwingenden, werfenden Weisen der Zerstücklung und Äußerlichkeit gegenüber. Das Kapitel von der Kunstklippe soll zum Verständnis dieser in der Kunst des Musizierens noch so verborgenen Quelle und Norm beitragen.

Dieses Kapitel ist bestrebt, Deppes Techniklehre sachlich unverletzt zu schildern, was um so notwendiger ist, da in neuester Zeit seine Lehre von mehreren Seiten so arg verballhornt wird. Im Anfang des Kapitels erzählte ich von meinem Vorsatz, Deppe zu überzeugen und ihn von seiner Fall-Idee der unbeeinflußten Schwere und von seinen Fingerübungen abzubringen, und dieses Kapitel wird am besten zum Abschluß gebracht mit der folgenden Szene bei Professor Hermann Grimm und der Episode mit dem Aufsatz Deppes. Denn diese zeigen, wie auch von anderen Seiten auf manchen Wegen das Schicksal im Geiste des Fortschritts drängte, welcher schließlich den Anschlag, Fall und die Fingerei beseitigen wird, was aber Deppe nicht wollte, was auch seine heutigen Anhänger keinesfalls wollen, wobei sie sogar noch die verworrene Behauptung aufstellen, daß sie den Anschein der Erweiterung mit den toten Falltechniken, das heißt mit der Kunst der schönen Schwerfälligkeit verbinden könnten.

Der Aufsatz zeigt Deppe in den Banden seiner fixen Idee des Falls, doch in jener selbstkritischen Qual, in der jeder geistige, pädagogische Mensch zum großen Teil sein Leben in dem Ringen nach Wahrheit zubringt, und bei welcher die anstürmenden Stimmen der Unverständigen, Wohlwollenden jene „gelegentliche Beihilfe“ betonen, wodurch sie nur allgemein die Verworrenheit begünstigen, worunter der Schülerkreis hauptsächlich zu leiden hat.

Der Punkt der Unterscheidung im Falle der Täuschung ist oft fast unermeßlich klein, und jeder Forscher und Erfinder

hat Zeugnis davon gegeben, wie oft er, von Täuschungen betört, Tage, Monate, selbt Jahre in die Irre geführt worden ist. Jener Punkt, jenes Geheimnis des Verkehrs zwischen Leib und Seele, welcher den Philosophen von Anfang an die größte Sorge bereitet hat, bildet nun, bei dieser hohen Kunst im Seelenausdruck mittels instrumental angewandten Körpers, die bedeutendste Vorfrage für den Pianisten. Deppe löste dieses Problem nach seiner Ueberzeugung durch Trennung des Geistes vom Körper, wie die Kasualisten. Der Körper soll unbewußt bleiben und unbeeinflußt fallen. Für den Zufall müßte man ja die Glieder wieder heben, zufällig könnte der Geist in den Körper zu diesem Zweck hineinfahren, aber dann müsse er sich ausruhen und den Körper fallen lassen. Also jedes Studium des Körpers, Anatomie, Spannung, jedes Studium der Bewegungsform, des Kurvierens, Wirbelns, meinte Deppe, könnte deswegen nur Unheil anrichten, da es den unbeeinflußt, wie er es nannte, „abgerundet" gerade herunter, frei fallenden Finger stören würde.

Unter den vielen Streitschriften, welche durch die Leibniz-Philosophie verursacht wurden, finden wir in Bayles zweiter Kritik von Leibniz im Anfang folgendes: „Bis jetzt hatten wir nur zwei Hypothesen, die der Scholastiker und die der Cartesianer: die erstere war ein Weg der Einwirkung des Körpers auf die Seele, und der Seele auf den Körper, die andere ein Weg der Beihilfe oder der gelegentlichen Kausalität. Aber hier (durch Leibniz) haben wir einen neuen Erwerb, den man den Weg der vorherbestimmten Harmonie nennen kann."

Diese gelegentliche Kausalität oder Beihilfe ist nun ausgeprägt in jeder Anschlagsweise und bis zum äußersten in den Vordergrund gestellt in Deppes Lehre vom Fall; und wenn heute noch die größten Geister und tiefsten Denker mit jener Täuschung der Cartesianer zu ringen haben, kann man sich nicht wundern, daß so mancher Musiker durch die hypnotische Täuschung des freien Falls in der Huldigung von Deppes Lehre sich verliert. Doch Leibniz' universaler Geist, welcher die Aufklärung in die Philosophie einführte, drängt auch durch den Geist Liszts zur Aufklärung der schöpferischen Tätigkeit, er leitet, kraft der Wirbelproportionierung, zur Frei-

heit der höchsten Kunstleistung. Jene ausströmende Tätigkeit (action émanante) von Leibniz' Wirkensquell der Harmonie (Leibniz' Antwort auf Fouchers Abhandlung) verkörpert jene „aus dem Geiste geschaffene Technik", welche wir bei Liszt erkennen und beschreiben, im vollen Gegensatz zu jeder gelegentlichen Beihilfe irgend eines Anschlags, Falls, Wurfs oder Schwingens. Es ist nicht unwichtig, diese Parallele hier zu ziehen, da die Praxis allein den Wert einer Philosophie feststellen kann, und es liegt noch in der Zukunft der schöpferischen Tätigkeit unserer Kunstleistung, daß sie den Prüfstein für diese endgültige Philosophie der Harmonie abgibt.

Noch aber sind einem jeden Denkenden immer Mittel und Wege geboten klar zu erkennen, daß jede Spannung, freies Artikulieren, jedes Wirbelwirken des Körpers und der Gelenke zur Impulsentfaltung und Impulsarbeit der Harmonie in unversöhnlicher Feindschaft lebt mit dem Zufälligen und dem Gelegentlichen der Beihilfe jeder Anschlagsweise, jedes Schwingens und Werfens und jeder Art des Fallens und der Fingerfertigkeit.

Die Falltechniken und Spielbelastungen sind der traurigsten Äußerlichkeit erlegen. Die Erdenschwere ist im Grunde der menschlichen Bewegung feindselig, sie ist das Schicksal des fallenden Körpers. Ein Spiel mit der Masse der Materie ist immer einem Totentanz gleich, wo die Schwere ihre Herrschaft behauptet. Dieses ist aber den Deppianern allen zur natürlichen Technik das glaubwürdigste Mittel. Dem Ideale Liszts war dies alles zuwider, weil er aus unendlicher Immanenz und Selbsttätigkeit des Geistes und seinem impulsausströmenden Wirkensquell schöpft. Bei ihm und seiner Sonnenberührung sind Geist und Körper im Sinne Leibniz' Monadologie § 81 beide in ewigem, allseitigem, sinnfühlendem, harmonisierenden Schaffen selbsttätig begriffen kraft des sphärischen, magnetischen Zwanglaufes der Wirbelproportionierung.

Durch die russische Baronin aus Dorpat hatten meine Frau und ich Hermann Grimm und seine Frau Gisela kennen gelernt. Sie nahmen das regste Interesse an unserem Streben,

uns von der Allerwelts-Fingerfertigkeitskunst loszumachen und die tatsächliche Harmonie und Freiheit einer schöpferischen Leistung an das Licht zu bringen. Frau Grimm war die Tochter jener Bettina von Arnim, die Beethoven besuchte und beschrieb und den berühmten Briefwechsel eines Kindes mit Goethe führte. Die Welt hat jenem Kinde, Bettina, zu danken, daß von Beethovens Munde jener berühmte Spruch: „Die Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" überhaupt aufgefaßt, aufgeschrieben, dem Menschen zuteil wurde. Frau Grimm schickte uns oft Briefe oder Gegenstände für unsere Häuslichkeit, während ihr Mann mich in meinen wissenschaftlichen Neigungen meiner Kunst stärkte. Deppe dagegen wurde immer bestimmter in seinem Drang, mich davon abzubringen. Gegen seine Briefe an meine Frau über meine „wissenschaftliche Zeitverschwendung" und meine Vermessenheit, ihn überreden zu wollen, seine Falltechnik zu verwerfen, seine absolut vollkommene Idee des losgelassenen Falls zu verbessern oder zu verändern, leisteten uns Grimms Beistand mit dem Rat, Deppe und die kunstleere Falllehre unbeachtet zu lassen und die eingehenden Studien der Wissenschaften keineswegs aufzugeben. Dann nahm ich Unterricht im Kontrapunkt bei Professor Benno Haertel an der Hochschule für Musik und hörte verschiedene Kollegien an der Berliner Universität. Das verletzte Deppe, denn er meinte, man müßte die ganze Zeit seinen Fall-Fingerübungen widmen, sonst würde man nie ein Künstler werden.

Da Hermann Grimm immerhin einer der bedeutendsten Kunstkenner Deutschlands war und uns etwa als Ratgeber in diesen Tagen zur Seite stand, darf ich kaum unterlassen, unseren Abschiedsbesuch bei ihm und seiner Frau vor unserer Abreise nach Boston im Jahre 1885 zu beschreiben, weil Deppes Idee als Quell der Schwerfälligkeitskunst von Professor Grimm an jenem Abend eingehend beurteilt wurde zur deutlichen Darstellung des Grundunterschiedes des Naiven und Klassischen in der Kunstbewegung. Zu diesem Abend hatten sie die Baronin von Manteuffel eingeladen, weil diese bei Deppe einigen Unterricht gehabt hatte, und Frau Gisela schrieb meiner Frau, sie möchte alle Schriftstücke der letzten Zeit mitbringen, welche Deppe beträfen. So wurden verschiedene

Briefe von Deppe vorgenommen und insbesondere die Stellen wiederholt, wo er so dringend bittet, man möchte alles tun, um die Reinheit seiner Lehre zu bewahren und den freien Fall der unbeeinflußten Schwere durch keine Steinigersche Spannung und Beherrschung und kein Clarksches Kurvieren und Proportionieren verderben lassen.

Professor Grimm sagte alsdann:

Sehr schlimm ist es, daß die livländische Baronin glaubt, ein Überbein am Handgelenk durch Deppes Fingerübungen bekommen zu haben. Sie wohnt bei der Fürstin Bismarck; daß sie zurückschreckt, wird die Falllehre nicht fördern.

Und wie ist es nun mit den fünf Damen, welche die Hamburger Pensionsmutter nach Berlin zu Deppe brachte, fragte Frau Gisela, sind die Deppeschen Überbeine dort wirklich durch Clarks Lehre vertrieben geblieben?

Ja, antwortete Frau Anna, denn die Rückenmuskel- und Schulterübungen beim Kreisen des Armes, um alle Grundkräfte zu entfalten, welche Clark im Gegensatz zu Deppes Lehre vom passiven Körper anweist, bringen jeden Arm und jede Hand in Ordnung und erhalten sie auch darin. Hier ist dieser Brief aus Hamburg von Fräulein Bandmann, die schon siebzehn Jahre bei Deppe studierte. Sie hörte von Überbeinen und Clarks Lehre und kam aus Hamburg, um bei Clark zu studieren. Nun schreibt sie, daß ihre Bekannten in Hamburg ihre bessere Körperhaltung und freie Hand besonders beim Reiten schon merkten; die neue Lehre habe ihr zum ersten Male die Quelle der freien Hand gegeben, und in siebzehn Jahren habe Deppe dies nie im geringsten versucht. Deppe hat nämlich bloß auf passive Stellungen und Fallen, gerades Sitzen, Handhaltung und Fingerübungen gesehen, einen passiven Körper durchaus befohlen. So meinte Deppe: möglichst ohne körperlichen Anteil (D-K 3) vertiefe sich der Pianist in sein künstlerisches Unbewußtsein des Körpers.

Was das für ein künstlerisches Unbewußtsein des Körpers bei einer instrumentalen Arbeitsleistung ist, verstehe ich nicht! fiel Professor Grimm ein.

Hier, sagte die Baronin Manteuffel, schreibt Deppe, zehn Jahre lang habe er Anna Steiniger gescholten, daß sie die Hände, Finger und Arme bei dem Fallen beherrschen, den Fall hin-

dern und die Glieder nicht loslassen wolle; darum käme sie nie auf die Höhe als Künstlerin, weil ihr Körper nicht unbewußt beim Spiel wäre. Haben Sie, liebe Frau Clark-Steiniger, nicht immer mit unbewußt passivem Körper nach Deppe geübt? fragte die Baronin.

Niemals! erwiderte Anna. Aber Deppe wollte nie von meiner Spannung und meinem Vibrieren hören. Sie können den Grafen Pückler und Hermann von Chelius darum befragen, daß Deppe sagte, die Hauptdisziplin seiner Lehre beginne eigentlich damit und beruhe darauf, die Hand aufgestellt zu halten bei passiven, spannungslosen Körpergliedern, bis die Hand vor völliger Paralyse niederfällt. Deppe erzählt sehr oft, daß auch die Herren die Probe nicht sehr gut beständen, denn den Willen des Körpers völlig aufzuheben, das wäre eine gar übermenschliche Leistung, und nur das förderte das Fall-Spielen.

Da brauche ich keinen zu befragen, sagte die Baronin, denn ich habe das wiederholt von Deppe selbst in der Stunde gehört. Aber nun wird mir immer klarer, woher diese Bemerkung in dem Deppeschen Aufsatz über die Anatomie kommt, die gar nicht dazu gehört, denn sie vernichtet Deppes „Idee", und von so etwas wie Anatomie oder Wissenschaft in der Stunde zu sprechen, hat er niemals erlaubt.

Man sieht, fiel Frau Gisela ein, alles Gute hat doch seine Wirkung, und so wird Deppe durch Fräulein Timm in Hamburg, Anna Steiniger in Berlin und Clark mit all seinen wirbelnden Liszt-Empfindungen eigentlich durch das Schicksal und die Überbeine so weit gebracht, einzusehen, daß die Leerheit der Falllehre doch nicht ausreichend ist, sondern, daß die Kunstleistung einmal einen lebendigen Keim, der wirklich ein Keim ist, ein Wirkenswesen haben kann und muß.

Nein, du brauchst dir nicht zuviel davon zu versprechen, sprach Hermann Grimm zu seiner Gattin, denn Deppe läßt eine Dame in diesem Brief aus Brüssel an Clark schreiben, daß er jene Bemerkung über die Anatomie „nur auf den Rat eines anderen" in den Aufsatz hineingebracht habe: es täte ihm furchtbar leid, denn er hielte immer noch nichts von einer solchen Verbindung von Anatomie oder Wissenschaft überhaupt mit Klavierspiel, und er habe nur deswegen alle übrig gebliebenen Exemplare seines Aufsatzes vernichtet,

weil er es sehr bereue, daß er sich zu einem solchen Verstoß gegen seinen lebenslänglichen Vorsatz habe verleiten lassen.

Wer kann nur Deppe so überredet haben? fragte die Baronin.

Deppe hat gesagt, es wäre eine von den Holländerinnen mit den Überbeinen gewesen, die bei Clark studiert hätte, antwortete Frau Anna. Er meinte, diese Armleiden, die von der Übertreibung der Fingerübungen kämen, seien den Damen allen zu Kopfe gestiegen, sie seien umher gerannt in Aufregung wegen irgend welcher Priorität und hätten ihn wie wild zu dem Aufsatz gedrängt; deswegen habe er ihn betitelt: „Armleiden der Klavierspieler"; sonst hätte er niemals so einen Aufsatz für seine armleidenden Schülerinnen geschrieben. Deppe sagte noch, dieser Prioritätsschreck wäre wirklich toll, denn was hätte das mit seiner Lehre zu tun, da doch Clark keinen Fall noch Fingerübungen zulassen, sondern im Gegenteil diese ganze Idee des Falls und das Fingerspiel vernichten wolle durch die nachteilige Steinigersche Spannung und Muskelarbeit, von ihm sogar über die Schulter hinaus bis zum tiefsten Punkt der Wirbelsäule erweitert, zu noch bewußterer Tätigkeit erhoben durch Rotieren und Zykloidieren, nur um die Handhaltung, Fingerbewegung und alle einfachen, geraden Bewegungen überhaupt unmöglich zu machen. Deppe fragte, was denn ausgesprochener gegen seine Lehre sein könnte als diese ganze Clark-Lehre, welche den Fall und die Fingerbewegung unmöglich mache, während er nur den Wunsch habe, den Fall unbehindert rein und möglichst ohne Muskelarbeit zu bewahren. Wie könnte dabei eine Priorität in Frage kommen!

Clark hatte nämlich in der Stunde seinen Arm in Gips gelegt und die Damen davon überzeugt, daß, um die Schulterkräfte stetig, beliebig, gleichmäßig oder variierend durch die Fingerspitzen die Tonleiter hindurch auf dem Klavier zum Ausdruck zu bringen, ein zwangläufiges Auswärtsdrängen der ganzen Gliedmaßen durch die bei nicht aushakenden Gelenken in Längslinie wirkende Gliederreihe hindurch stattfinden müßte, was die Möglichkeit einer Fingerbewegung vernichtete. Deppe hatte dann den Damen das Fortsetzen des Unterrichts bei Clark untersagt, denn, meinte er, solche Beispiele gingen gar zu weit. Doch hat Clark so den Gedanken vom Arm als gelenk-

losem Hebel diesen Damen auf ewig beigebracht, ebenso die Schulterblattarbeit nebst dem Elementarwesen des Zwanglaufes als einer Art wandelnder, ewig wendender Fixierung des Willens und der Muskeln und Gelenke, sodaß ein Glied dazu gelangt, das andere Glied im Gelenke kinematisch zu bestimmen. Dieses Bestimmungselement der Kinematik, wo der Geist unmittelbar den Zwanglauf unterhält, ist Element der Freiheit in der Mechanik und Technik. Hiermit hat Clark auch mir den Schlüssel zur Freiheit in meiner Kunst gegeben, denn mit all meiner Spannung und den Schulterblattfixierungen war mir nicht im geringsten zum freien Spielen geholfen, im Gegenteil, das alles hinderte nur. Allein das zwangläufige Wirbeln verleiht der Spannung musikalischen Zweck und ordnet sie überall unter die Bewegung und schafft die volle Freiheit durch Vernichtung des Gewichts oder der Spielbelastung. Aber die Damen verstanden nichts von dieser Bewegungskunst der Freiheit, und sie fingen dann an, von Rückenmuskelarbeit und Spannung, Vibrieren und gelenklosem Arm und was noch weiter bei Deppe zu sprechen. Deppe sah daraus, daß die alte Sache der Verbesserung des Falls von neuem nur immer schlimmer losginge, und das jammerte ihn zu sehr. Darum jene Bitte an mich, daß die Reinheit seiner Lehre der unbeeinflußten Schwere in Zukunft bewahrt bleiben solle.

Diese Erklärung ist mir äußerst wichtig, sagte die Baronin, denn ich konnte mir gar nicht denken, daß Deppe solch einen Passus schreiben konnte, welcher seine ganze Fall-Idee so zerstört; denn diese Spannung, und erst recht wenn sie in einen Wirbel übergeht, hebt ja alle jene naive Schwerfälligkeit der wassertröpfelnden Tonbildungen auf: und die unbeeinflußte Schwerfälligkeit ist doch das All der Deppeschen idealen Kunstleistung.

Aber hier ist ein Deppe-Aufsatz ganz ohne die anatomische Bemerkung, sprach Frau Gisela.

Den hat er mir geschickt, sagte Anna, wie er auch an Fräulein Bandmann einen solchen nach Hamburg geschickt hat. Aber Frau Minister von Hansemann und Frau Professor Sachau schickten mir zufällig den Aufsatz, den sie bekommen hatten, und da war jener Passus darin. Da kam Fräulein Bandmann wieder aus Hamburg, denn sie hatte auch alle

beide Drucke in die Hände bekommen, und bei der Pensionsmutter, Fräulein Reinsdorf, trafen wir alle zusammen, da Deppe allen gegenüber, die es gerade anginge, die Erklärung abzugeben wünschte, daß er seine freie, unverbesserliche Fall-Idee von aller Spannung, allem Wirbeln und aller Muskelarbeit streng unterscheiden möchte.

Und was sagte er denn? fragte Frau Gisela in großem Eifer.

Ach, sehr vieles, sagte Anna. Die Hauptpunkte wurden aufgeschrieben, und die Damen haben es unterschrieben. Hier können Sie es lesen. In der Hauptsache hat er uns etwa folgendes gesagt:

I. Vor allem habe er, um seine Idee rein zu bewahren — und er hoffe, daß jeder, der von ihm Unterricht gehabt habe, das bezeugen werde — seine Schüler stets vor jeder Muskelarbeit gewarnt und nie auf Anatomie aufmerksam gemacht. II. Seine Tonbildung beruhe auf rein losgelassenem Fall der Finger oder Hand. III. Er wäre gegen jedes Kurvieren, was er im Aufsatz mit der bekannten Bemerkung gegen Klara Schumanns Bewegung schon angedeutet habe. IV. Er habe die drei Sprüche: „Bewußtes Unbewußtsein", „Aufhebung der direkten Willensäußerung" und „Loslösung vom Persönlichen" stets angewendet wie in seinem Aufsatz, um seine Tonbildung mit passivem Körper zu beschreiben, wo kein Kurvieren, keine Spannung sein könnte: denn was könnte er mehr tun, um gegen jede Muskelarbeit zu kämpfen. V. Er habe immer gelacht über eine Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, besonders wenn Clark von Psycho-Physik bei der Tonbildung gesprochen habe und gegen seinen Rat den Dr. Stavenow veranlaßt habe, in Bezug auf seine Lehre dasselbe zu schreiben.

Das ist alles sehr schön von Deppe, sagte Grimm; er will genau den Eindruck befestigen, daß er zu den Musikern im allgemeinen steht und nichts mit Wissenschaft oder anderen Zweigen zu tun habe. So ist jeder Spezialist auch. Die Physiologen wollen von den Philosophen nichts wissen, und der Techniker lacht den Theologen aus.

Hier, sagte die Baronin, schreibt Deppe: „Das Vollkommene besteht auch darin, daß man einer Sache weder etwas hinzulegen, noch etwas von ihr wegnehmen kann. Und dieses Haupterfordernis der Kunst hat mir immer am Herzen ge-

legen, wenn ich mit meiner Idee des unbeeinflußten Falls gekommen bin. Will man aber den Fall beherrschen oder da kurvieren, so wäre meine Lehre verdorben. Man legte dadurch dem Fall Ungebührliches auf, verfälschte die Naturgesetze, und das geht gegen jenes Haupterfordernis der Vollkommenheit. Wer den Fall irgend ändert, trübt nur das reine Wasser, verfälscht die Natur, nimmt dem Fall seine Freiheit."

Es ist sehr klar, sagte jetzt Professor Grimm, und sehr lobenswert, daß Deppe seine Idee rein erhalten will. Er hat sein Eigengefühl für seine Idee, und mit Recht muß das bei jedem Pädagogen so sein. Er hat auch in all den Jahren sich seine Worte ausgewählt, seine Idee der Lehre zu schildern, und sie schildern sie nach seiner Meinung wohl. Es ist auch Pflicht jedes Menschenfreundes, Deppe hierin zu hören, seine Lehre oder Idee des unbeeinflußten Falls nicht zu ändern oder zu „verbessern", wie Deppe sagt: weder etwas hinzuzutun, noch davon wegzunehmen, wie es das Schlußwort in der Bibel auch lehrt.

Mit der Idee, mit dem Fall selbst aber ist es immer wieder die alte Sache aus der Kunstgeschichte. Deppe sieht die Stoffe seiner Lehre in sich schon als Form an. Er denkt sich den Fall schon als Keim, wo er bloß das tote Unvermögen ist.

Er will sogar noch versuchen, diesen Stoff von jeglicher Form zu trennen, und ihn in den Vordergrund stellen. Dies ist die einfache Sinnlichkeit in sich. Wie bei aller Sinnlichkeit in der Kunst, so ist hier die Materie, der Stoff die Hauptsache. Es ist jedoch fast unmöglich zu glauben, obwohl man es schwarz auf weiß zu lesen bekommt, daß ein lebender Mensch diese toten Stoffe des Falls als Mittel zur Kunstleistung, sogar zur schöpferischen Tätigkeit wählt. Daß man solch ein Unding in seine Lehre hineinzieht und Sprichworte dafür mit Beschlag belegt, ist mir ein Märchen. Dem Maler oder Bildhauer, dem Schauspieler, Dichter, Schriftsteller ist Naivität nicht verwehrt, da er die völlige geistige Unbildung der bloßen Natur oft genug aus bloßem Kontrast zur Klassizität der Harmonie schildern will. Aber eine Tätigkeit als Schönheit, eine Kunst als Selbst-Leben der Harmonie, wie eben die Musik und das Musizieren nur zu denken sind, schließen solche

Naivität schon im Grunde aus. Eine Hammersache, eine Schlagfertigkeitskunst, ein freier Fall als Mittel zur Musik: das sind Dinge, die mit keiner Schönheit und keiner Harmonie sich befreunden können. Gerade beim Musizieren aber sollte Harmonie zu Grunde gelegt sein, da man hier im Herzen des Lebens ist, und jede solche Unschicklichkeit und Trennung, die beim Fall und Schlag unumgänglich ist, bringt das Naive in den Vordergrund und stört uns desto mehr.

Aber die „Aufhebung der direkten Willensäußerung", fuhr Grimm fort, heißt im Sinne einer Technik die reine Abhängigkeit und Unterordnung der Glieder zur Harmonie. Aber jedes Fingerspiel nennt man die bloße Unabhängigkeit der Glieder. Indem Deppe das Gewichtspiel dem Körper übergeben will, entzweit er den Körper mit dem Willen, wie er es nach seinen eigenen Worten auch direkt haben will, und das ist die auffallendste Trennung und Unabhängigkeit. Dies stellt den Körper dem Willen gegenüber und macht jenes proportionierende Verschmelzen, jenes Ineinandergreifen intimster Verwicklungen, worin die Harmonieleistung liegt, unmöglich. Durch diese Trennung des freien Falls bekämpft sich Deppe selber; denn solche Widernatürlichkeit, den anscheinenden Tod im Künstlerkörper zu denken und dann noch fallend geschehen zu lassen, schreit stark gegen das Seelenwesen des Gliedernden, und diese einseitigste aller Absichten merkt man sofort und wird verstimmt. Daß Deppe mit Gewicht spielen will, zeigt, daß er stets nur materialistisch denkt, er will den Willen materialistisch machen und gibt sich als Materialisten, da bloß die Materie ihm den Ton erzeugen soll. So hebt er den Willen auf zu keinem andern Zwecke, als um ihn zu entgeistigen. Diese Unnatur ist also die direkte Willensäußerung als Entartung. Dieser Technikgrund des Falls bekämpft dadurch den Geistesgrund eines Musizierens. Anstatt einen hochdurchgeistigten Stoff und ein durchgeistigtes Mittel zu suchen, wird diese Entgeistung des Falls vorgeschrieben. Deppe scheint dies noch nicht bemerkt zu haben, es ist aber doch so bei ihm: der Künstler ergibt sich dem Stoffe!

„Loslösung vom Persönlichen", erweiterte Grimm, bedeutet das Sich-Universalisieren durch immer höheres Komplizieren des Wirkens nach Harmonie-Verhältnissen. Doch

das bedingt von vornherein die Verschmelzung des Bewegungsmischens, und Deppe schreibt im Aufsatz, er wolle nur einfache, gerade Auf-und-Ab-Bewegungen gestatten. Hiermit bindet sich Deppe an Einfachheit, und das verbietet ihm jede Hoffnung auf Komposition, Harmonie in der Technik, es schließt für ihn jedes mögliche Universalisieren von der Tätigkeit aus, und deshalb kann hierbei niemals von einer Loslösung vom Persönlichen die Rede sein. Hier ist er wieder auf ganz verkehrtem Wege und betont das Persönliche durch das Zerstückelnde einer Entartung.

Wie Deppe also vollständig diese beiden Sprüche verkehrt versteht in Bezug auf eine Tätigkeit, so führt er das „bewußte Unbewußtsein" auch verkehrt durch — er macht dadurch den Stoff des Körpers hohl und inhaltslos oder im naiven Sinne ja unbewußt! Der Satz meint etwas absolut anderes, ganz das Gegenteil — denn er meint, die Körperseele sei so hoch, reichhaltig, vollständig entfaltet, daß in ihr die Selbsttätigkeit höchsten Gefühls- und Impulslebens — wie Liszt vorschreibt — herausquillt und sprudelt wie von selbst. Das Impulsleben sprüht dann aus Herzensgrunde in proportionierenden Wirbeln der Harmonie universaler Natur hervor. So ist die universale Impulstat des Lebens und der Welt ohne allen Menschenwillen da, und der höchste Menschenwille lernt, jenen unbewußten Quell als Gotteswillen in der Entelechie seiner Energie zu erkennen, auch der Künstler lernt, mit demselben in die Kunst hineinzuquellen, hinaufzusprudeln, in die Freiheit universalen Willens sich zu ergeben. Jeder ist sich bewußt, daß sein Herz immer weiter pulsiert — ihm unbewußt, unabhängig von seinem Willen, ewig selbsttätig! In diesen Proportionswirbeln der Herzensbewegung und des Sonnensystems ist das Leben dieses kosmologische, selbstbezweckte Wesen, welches der Philosoph sieht, wenn er vom „bewußten Unbewußtsein" spricht. Deppe versteht es gar nicht auf diese Weise. Unbewußtsein will er, wieder verkehrt, totes Material und Fall heißen lassen.

Jene universelle Anziehungskraft, die im Kosmos waltet und im Sonnensystem die Sphären wirbelt, scheint Deppe nicht zu studieren; wie fast alle andern Menschen versäumt er jedenfalls die Kosmologie. Auch wollen solche Menschen da-

von nichts hören; trotzdem schlagen sie, wie Deppe, einseitige leblose Gesetzäußerungen wie die des Falls, der Erdenschwere als Kunstmittel vor, wo die ganze Welt und das ganze Leben des Willens in einer Bekämpfung der Erdenschwere besteht. So bietet Clark Liszts Begriff des Schöpferwirkens Deppe als Kunstmittel an. Doch steht Deppe immer noch seine eigene Persönlichkeit im Wege, denn er lernte noch keine praktische Kosmologie des freien organischen Willens, und deswegen kann er noch nicht den unendlichen Inhalt einer praktischen Loslösung vom Persönlichen auch nur ahnen. So kann er nicht den Proportionsinhalt der Herzensbewegung als Aufhebung direkter Willensäußerung erkennen, und die Inhaltslosigkeit des Falls kann ihm dafür gelten und ihm als eine Kunstbewegung erscheinen. So ist sein Verständnis für die Sprüche! Wie die Philosophie sich wahr zeigt, indem alle Sätze daraus sich decken, so findet man auch dort nicht die praktische Anwendung im voraus, sondern, wie Reuleaux, Liszt und Goethe sagen, man wirkt mit Rat und Tat zusammen; und ohne Praxis kommt auch Deppe nicht auf eine reelle Erleuchtung. Christus sagt: „Du wirst das Prinzip erst durch die Praxis erleben; wenn sie meine Worte tun, so werden sie ihre Wahrheit erkennen.“ So, wie alle Philosophen und Menschen, die ohne Praxis mit Philosophie umgehen wollen, ist auch Deppe der Gefahr der Paradoxe nicht entgangen.

Doch warum sprechen Sie denn gar nicht? fragte mich Grimm endlich.

Weil sich die Sache nicht so leicht besprechen läßt, Herr Professor, und Sie haben es selbst so ganz getroffen, daß ich nichts hinzuzusetzen brauche, und Wiederholung ist verdrießlich, antwortete ich.

Doch möchten wir Ihre Wiederholung gerade haben, drängten mich beide, Grimm und Frau Gisela. So sagte ich ungefähr folgendes:

Das freute mich an Deppe, daß er die Sprüche gebrauchte und die philosophischen Sätze, die Sie besprachen, oft wiederholte, denn ich ruhe nicht eher, als bis ich in der Kunsttechnik die Philosophie verkörpere. Deppe aber will nicht, wie ich es will, in Liszts auf Gefühls- und Impulsentwicklung beruhender

Wirbelproportionierung den Weg des absoluten Ausführens der Philosophie im Kunstwirken sehen, sondern er versteift sich darauf, die Materie ohne weiteres in den Vordergrund zu stellen, was, wie er sagt, unbedingt sein muß, um die Schwere nicht zu hindern und vielmehr das Gewichtswirken zu fördern. Mein, dem seinen ganz entgegengesetztes Streben, das Mixtum compositum eines Maß-Systems des konstanten Arbeitens der Freiheit zu schaffen, ist ihm erschreckend. Das Fingerspiel kann er mit einfachen Bewegungen des Hin-und-Her, Auf-und-Ab betreiben, damit ist er zufrieden; für mich ist jedoch das nur krasser Materialismus; er hat weder Fortsetzung, Spaltung noch Gestaltung in der Arbeit, also geht er nicht über die Naivität des Pseudokünstlerischen hinaus.

Deppe hat keine Praxis, er kann keine Periode spielen, und schon darum ist jedes Mittel, das er in der Technik vorschlägt, von der verderbnisvollen Pronationsstellung der Hand bis zum unbewußten, freien Fallenlassen der Finger, grundfalsch und für den Pianisten nachteilig. Er sagt, seine Technik liege vollständig im Naiven der Einfachheit; schon darum ist sie durchaus für einen Klassiker nachteilig, denn jede Einfachheit in der Tätigkeit bekämpft jede Harmonie einer Seelenäußerung.

Es ist sehr leicht, schöne Worte über Kunst und Philosophie immer auf den Lippen zu haben; sie reell verkörpern zu können in der Kunsttechnik ist aber sehr schwer, und der Studierende darf sich nie darüber täuschen lassen, ob eine reelle Anwendung wirklich in der Lehre liegt oder nicht. In Deppes Lehre liegt sie durchaus nicht und kann auch niemals hineinkommen, so lange sie diese Wirre des Gewichts und des Falls und der Fingerbewegung walten läßt. Deppe spricht die schönen Worte hin und glaubt, daß sei vollauf genug, ohne unendliches Ausprüfen in der Praxis; jedoch, wie Sie sagten, er kommt zu grundfalscher Anwendung, weil er sie alle physikalisch verkehrt empfindet.

Schönheit in der Arbeit, das heißt Harmonie in der Berührung, ist außer bei der Wirbelproportionierung absolut ausgeschlossen, und dieser Grund der Klassizität des Pianisten wird durch jede denkbare Fingerbewegung, Falltechnik oder Schwingen gänzlich unmöglich gemacht. Jedoch

Deppe wie Kullak in seiner Scheinästhetik des Klavierspiels, Wieck und alle die anderen sprechen von harmonischem Wirken, von Einheit und sogar von Schönheit des Klavierspiels und wissen nicht, daß sie bloß hohle Worte machen und daß ihre ganze Lehre pseudo-künstlerisch ist, weil alle Fingerfertigkeit, alle Zerztücklung nicht nur Oberflächlichkeit sondern etwas Grundfalsches in der Kunsttätigkeit kennzeichnet, und ohne Fingerbewegungen wissen sie alle nicht ein einziges Wort zum Klavierunterricht von irgendwoher zu holen.

Die schönen Worte, insofern sie die Praxis angehen, verstehen sie nur falsch und können sie nicht anwenden wegen der Winkel in den Gliedmaßen: aus Handhaltung und Hammerartigkeit wird niemals Schönheit geschaffen, aus all diesen Einfachheiten und Zerstücklungen entsteht niemals künstlerisches Wesen, sie bringen nur Schein-Künstler hervor.

Jene eminente Wahrheit, welche die Halbheit der ganzen Geschichte der Pianistenwelt beseitigt, liegt in Liszts vom Herzen ausgehender Sonnenberührung des Wirbelsystems und ist in seinen Worten ausgedrückt: „Aus dem Geiste und in der Höhe des Gefühls schaffe sich die Technik, nicht aber etwa aus der Mechanik des Klaviers." Deppe, Kullak, Wieck und jeder andere Professeur du Piano hängen, da sie auf Fingerbewegung fußen, vollständig von der Mechanik des Klaviers ab, und sind die traurigen Bedienten geringwertiger äußerlicher Notwendigkeit. Alle diese Fingerkünstler leben an der Oberfläche und hämmern sich ein Machwerk zurecht mit äußerlicher „Fixenaxen-Mechanik". Liszts Legato, bei dem er mit dem Toninstrument verwachsen zu sein scheint, lebt in der Blüte und Fruchtbarkeit einer freien, inneren Notwendigkeit und Seelenharmonie, weil es die Kosmologie des universalen Bewegungssystems ewigen Lebens in seiner Kunstbewegung verkörpert. Liszt allein gibt uns die volle künstlerische, ja klassische Freiheit kraft der Wirbelproportionierung des Geistes, in der Logoslehre schon vor Jahrtausenden begründet. Hier findet man all jene philosophischen Werte verkörpert. Hier in Liszts Leistung lebt der philosophische Geist als die reine Praxis, als die praktische Vernunft formtreibenden Konnexes. Deppe belächelt das, da er Liszt nicht liebt, die Philosophie der Technik nicht

versteht, jene Sprüche nur äußerlich aufgefaßt hat und ihr inneres Wirken als Praxis durchaus nicht erdenken noch verfolgen kann. Auch will er Reuleaux nicht zuhören, der meint, daß Philosophie nicht eher in die Mechanik des Menschentuns gelegt werden kann, als bis die Kinematik als Kunst im Zwanglaufwirken den Willen und die Taten begründet. Dies bedingt unendliche Bewegungs-Anwendung perpetuierlichen Arbeitens, die ohne wirbelnde Achsen zum magnetischen Ausströmen der Kraft nicht möglich ist. Dieser erste Grund dieser höchsten Kunst ist identisch mit der Weltschöpfung; darum bringt er das unendliche Leben und die Welt der Harmonie hervor. Diese Harmonie verdrängt jede Halbheit der Kunst, jede Fingerfertigkeit, jede Minderwertigkeit durch ihre von innen heraus drängende Impulsentfaltung. Die Impulse des Armes können aber niemals die Klaviertastenecken folgegemäß beeinflussen ohne Wirbelwirken der Impulse, in der Arbeit des Tonformschaffens völlig vertilgt, und dies kann unmöglich ohne systematisches Proportionieren der Wirbel stattfinden. Diese wirbelwirkende Proportionierung ist schließlich die Harmonie, sie ist die Verschmelzung der Ganzheitsäußerung der Seele, die absolute Kunst. Das ist gleich dem ewigen Leben, daher entstammte alle Philosophie und Wissenschaft, Theologie und Kultur, denn das ist des Weltenwillens Herz, das ist das Wort Gottes.

Diese Harmonie hat Liszt immer gesucht, und er schreibt, daß auch Klara Schumann die Harmonie stets suche, und in diesen zwei größten Klavierkünstlern sind die Spuren der Harmonie unzweideutig su sehen. Deppe aber will das nicht sehen, sondern jedes Lebenszeichen davon verwerfen, um seine fixe Idee des Falls zu betonen. Klara Schumanns Ellenbogenwirbeln hat er allein deswegen stets verhöhnt und in seinem Aufsatz schmähen wollen, um meinen Wirbeldrang zu verspotten, da ich damit die Überbeine seiner armleidenden Klavierdamen vertrieb. Er hat deswegen die Bemerkung über ihre „Schumacherbewegung“ gedruckt, um mein Bestreben, durch freies Handwirbeln Fingerbewegung und Handhaltung unmöglich zu machen, lächerlich zu machen. Darum setzte er noch die Worte hinzu „das Fuchteln mit den Händen“, um mein Handwirbeln zu schmähen. Das alles hat er uns öfter gesagt, und sein Freund Heinrich Dorn schreibt für ihn und mit ihm einen

Aufsatz für Bote und Bocks Musikzeitung (Okt. 1885), um meine Kurvenlehre und überhaupt mein ganzes Streben, Wissenschaft mit der Kunstleistung zu verbinden, zu verlachen. Ich will aber gerade das Fuchteln, Wirbeln mit den Händen haben, womit ich, wie er weiß, die Handhaltung und die Fingerübung vollständig ausschalte. Ich will das Fuchteln, das heißt das Wirbeln, aber, was er nicht weiß noch wissen will, ich will auch dasselbe modellieren, gestalten, unendlich beherrschen und systematisieren und in Tonarbeit unsichtbar in diesem Formtrieb vertilgen.

Dieses Fugieren oder Fuchteln mit den Händen aus impulsivem Naturdrange, dieses Wirbelwirken kann nicht stattfinden ohne ein Klara-Schumannsches Fugieren oder Fuchteln mit den Ellenbogen, und unmöglich kann die Phrasen- oder Periodenberührung in der Maß-System-Arbeit der Harmonie und Klassizität eine Verwirklichung erfahren, bis alle selbständige Selbsttätigkeit des Armes durch ein Lisztsches Fugieren in der Schulterregion, in Liszts unendlicher Schulterartikulation vertilgt wird. Hier haben wir das Geheimnis der Quelle von Liszts Periodenberührung zum periodischen Vortrag. Der Geist, die Tatsächlichkeit, die wirklichen Worte des Musikkomponierens müssen in der Klaviertechnik so umgesetzt werden! Harmonie des unendlichen Abschattierens müssen unsere wirbelstreitenden Technikbewegungen im Grundwesen aufweisen. Kontrapunkt muß in allen Gelenken kraft ewigen Gleitens den absoluten Ordnungsstreit des lebendigen Ineinanderarbeitens schaffen. Fugieren muß Spaltungsverschmelzungen vertilgen, nur in klarer Bestimmung des Komponierens reinen Formtriebes in der unendlichen Arbeit klassischer Schönheit.

Jeder Fingerkünstler und Falllehrer schlägt für sich den gegensätzlichen Aufenthalt in der Leblosigkeit der Trennung oder Schwerbelastung vor, und hierin liegt die fatale Gefahr dieser Kunstklippe.

Schiller sagt: „Schönheit ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Tätigkeit."

Aber alle Leute, die sich an solche Kunstklippen klammern wollen, belieben die Einseitigkeit mit der Freiheit und Schön-

heit zu vertauschen. Alle Tätigkeit, die so auf Einfachheit des Falls, der Spielbelastung, Passivität, des Schwingens beruht oder darauf nur selbsttäuschend zielt, wendet sich von der freiheitbildenden Einheit der Schönheit ab und schafft nur kleinliche Kunst. Es gibt auch Menschen, die sich an der Einseitigkeit bloßer Naivität erfreuen trotz der Allseitigkeit der Harmonie des Gotteswortes. Solche Menschen können auch ohne weiteres die Erdenschwere, den Fall und eine Spielbelastung oder Belastung des Spiels mit der Universalanziehung des Sonnenwirbelns verwechseln. Den Fall der toten Schwere denken sie mit dem Herzimpuls des wahren Kunstlebens vertauschen zu dürfen. Glücklich jedes Menschenkind, das das Schicksal solchen Kunstklippen entgehen läßt.

„Der Künstler, mit dem Siegel des Herrschers auf seiner Stirn", wie Schiller sagt, sieht seine Lebensaufgabe im Grunde in dem Kämpfen gegen die Schwere, da das auch Grundeigenschaft alles Lebens ist, und im ganzen geht seine Arbeit dahin, die unendlichen Maßverhältnisse der fließenden Proportionen in den Bewegungs-Verschlingungen und -Verschmelzungen der Schönheit und Freiheit zu schaffen. Mit seiner Künstlerwürde ist es auch unvereinbar, wenn er nicht darauf ausgeht, jedes solches Technikprinzip, jede Schlagfertigkeitsweise oder Fingerfertigkeitskunst jeder auseinanderfallenden Tätigkeit solcher Schwere, Belastungen einer Spielart mit Stumpf und Stiel auszurotten und zu vernichten. Die Freiheit in der Mechanik, wie Reuleaux in der Kinematik zeigt, als absolute Praxis geht darauf aus, alles in direkte Anwendung wirbelnden Zwanglaufes zu bringen. In dieser Freiheit und Schönheit als Tätigkeit kann unmöglich eine fixierte Achse zur einseitigen Hebelung, zum Schlagen, Fallen, Schwingen sein. Das kündigt schon von vornherein den Kleinkünstler an, bei dem von Harmonie, Organisierung und Kunstfreiheit keine Rede sein kann.

So muß jeder Satz von Deppe über Technik völlig ausgerottet sein und Liszts Proportionierungswirbeln gründlich gepflegt werden. Zu seinen Lebzeiten aber läßt das Deppe nimmer zu. Und die Anhänger Deppes, die ebenso an diese kunstleeren Falltechniken sich anklammern, müssen auch erst alle sterben, bevor man die allgemeinen philosophischen Sätze, welche Deppe mit Worten zu wiederholen liebt, in Liszts tat-

sächlicher Technik des Geistes finden kann. Diese Deppianer müssen eine vollständige Umwertung ihrer Werte vornehmen; allein das können sie nicht leisten, weil die Täuschung der Kunstklippe ihnen so hypnotisch die Augen blendet. Bei Deppe haben sie die hypnotische Persönlichkeit, die drei philosophischen Sprüche und, ja, diese mysteriöse Kunstklippe des Gewichtswirkens, der Erdenschwere, als hohlen „K e i m" einer kühnen Kunstleere.

Der Deppe-Schüler kann wohl Deppe dankbar sein, jene Sprichworte durch dessen Wiederholungen fest eingeprägt erhalten zu haben. Seine Manneswürde und Menschenliebe, wenn nicht jede echte Künstlerwürde und Gottesliebe drängt ihn vorwärts, bis er jene philosophischen Sätze nicht bloß ausspricht, sondern auch absolut in der Praxis ausführt. Dabei aber hilft ihm Deppe nur höchst indirekt. Deppe sagt selbst immer so gern, daß man „nur indirekt" von all den Anschlagskünstlern lernen könne, nämlich — wie man es n i c h t machen soll. Dann folgert Deppe daraus, daß man nur unbeeinflußt die Finger und Hände fallen lassen sollte und n i c h t a n s c h l a g e n mit direkten Willensäußerungen. Dies ist auch ganz mysteriös: das indirekte Lernen, das der Direktheit des Kunstverfahrens bloß nachteilig ist.

Man kann Deppes Empfindung gegen die Anschlagskunst tüchtig pflegen, um in sich eine verständige Feindschaft gegen Deppes Fall zu fördern; denn obwohl der Fall das Heil für das Anschlagen bieten sollte, kann man doch den Fall ohne die Schlagform der Bewegung am Klavier nicht fertig bringen. Das Grundfalsche von beidem liegt in der Einfachheit, vielmehr Isolierung des Anfangs, in der Zerstücklung der Bewegung. Daraus erwächst keine Verschmelzung in der Kunst und keine Seele und kein Leben auf Erden.

Es brauchen aber nicht alle Menschen, um zum Himmelreich dieses Insichseins der Harmonie zu gelangen, von der Erde abgerufen zu werden. Eine Seele des Südens gedeiht auf den Bergen des Nordens erst nur schlecht. Ihre gewaltsame Umpflanzung ist meist ihr Tod, da nur ihr eigener Drang des Sehnens das spezifische Funktionieren, woran ihr Leben hängt, zu erweitern und umzugestalten vermag. Des Menschen Wille und Geist als Persönlichkeit unterliegt spezifischem Funkti-

onieren, obwohl man das so selten wahrnimmt, und ohne Drang des Sehnens nach erweiterndem, unendlichem Funktionieren in dem Selbst bietet ja der Tod nicht allemal Hoffnung auf Erhöhung sogar der ausgesprochensten Persönlichkeit, obwohl und wenn auch der Tod allemal eine Verpflanzung ist auf klarere Bergeshöhen hin!

NEUNTES KAPITEL

ABSCHIED VON LISZT

Schon früh im Sommer 1885 machte ich mich wieder allein von Berlin auf und wandte mich nach Weimar. In Leipzig verließ ich die Eisenbahn und nahm nunmehr meinen Weg zu Fuß; denn von dort aus war mir der Pfad zu heilig in der Erinnerung geworden, als daß ich an ihm im Eisenbahnwagen achtlos hätte vorüberfliegen können. Ich ahnte, es würde mein letzter Besuch bei dem Meister sein, denn ich gedachte bald in mein Vaterland zu ziehen. Desto fester schien mein Herz und meine Seele an dieser Landstrecke zwischen Leipzig und Weimar zu hängen. Denn dieser Weg war der erste, den ich nach meiner Ankunft in Deutschland gemacht hatte. Ihn war ich gegangen in meinem Sehnen nach dem Meister, der mir zuerst das Geheimnis der höchsten lebenden Kunsttätigkeit offenbaren sollte. An ihn knüpften sich also die süßesten, aber auch manche der traurigsten Erinnerungen meines Lebens.

Doch ich hatte mir eine kleine Abänderung am Ende des Weges vorgenommen. Ich wandte mich nach Jena, um mich dann zuletzt Weimar auf dem Pfade zu nähern, den Schiller und Goethe so oft zusammen gegangen waren, um auch so Inspiration und eine höhere Stimmung für die letzte Stunde mit dem unsterblichen Meister einer Kunst zu gewinnen, die in Zukunft voll erkannt und gelehrt sein wird als Kraft zur vollen Willensbefreiung durch Ausübung des Prinzips der Harmonie alles Lebens. Und wenn auch kein Schiller oder Goethe jemals diese höchste Menschenmöglichkeit der freien Formen als Bewegungsblühen im fließenden Schaffen ausübten, — denn das kann ja der Mensch nur in der Pianisten-Harmonie der Zukunft vollbringen, weil da allein ein proportionierendes Zusammensetzen wirkender Wirbelungen möglich bleibt, um damit ein Schönheitsleben, in sich das Musizieren, und darüber

hinaus die selbständige Schönheit der Musik als Blüte in die Welt hinauszusenden — und wenn auch so viele Philosophen das Ausüben des ganzen inneren und äußeren Wesens des Menschen, das heißt erst des wahren, freien, guten Willens, nicht als das Erhabenste dessen, was des Menschen Geist erfassen kann, hinzustellen scheinen, so ist das Gedenken solcher unsterblichen Geister — so unfrei auch ihr geistiges Erfassen bleiben mußte, weil sie kein absolut freies musikalisches Prinzip vollführen konnten — immerhin ein machtvoller Aufschwung des Geistes, der den Musiker in dem reinen Streben, seine und die Weltseele als Harmonie zu erkennen und kraft einer Praxis der Harmonie zu vereinen, fördert und zur denkenden Beherrschung seines Toninstrumentes erhebt, damit er darin eine bewußte Harmonie und Freiheit verwirklichen kann. Dieses Feld absoluter idealisierender Domination des eigenen Wesens und ihr Abspiegeln in unendlichen Schönheitsblüten der Tonformen umfaßt die Religion des Selbstseins als Ebenbild des Schöpfers. Dies bedeutet jenes Festhalten des idealen Wirkens, das, wie Liszt mich gelehrt hat, unseres Lebens höchster Zweck ist.

Nachdem ich Jena schon zu Gesicht bekommen hatte, legte ich mich im Walde auf einem Hügel nieder, den ich erstiegen hatte, um einen vollen Ausblick über die Stadt zu gewinnen. Es war ein abgelegener Ort, an den ich gelangt war; bald erblickte ich jedoch einen Herrn, der langsam zwischen den Bäumen tief in Gedanken versunken dahin ging. Ohne mich zu bemerken, setzte er sich und beschäftigte sich mit seinen Papieren. Ein unüberwindlicher Impuls zog mich zu ihm hin; mir war, als ob ich ihn immer gekannt hätte. Er sah nach mir hin, als ich ihm entgegentrat. Voller Erstaunen stand ich, denn ich dachte, schon in einem früheren Leben diese Seele gesehen zu haben. Still und tief war meine Freude, und endlich sagte ich:

Diese ideale Domination einer Welt in uns, wie wir Freiheit des Ausdrucks schaffen, Willensfreiheit, durch harmonische Absicht und Betätigung, lebendige Evolutionen der Schönheit hervorbringend durch die Instrumente unseres Willens, unseres

Körpers, unseres Klaviers — dies verschmilzt Philosophie und Religion zur Schönheit freiwilliger Kunst.

Sein Gesicht strahlte in heller Freude. Nur Wohlwollen offenbarte sein Wesen, wie er mich ansah. Ruhig fuhr ich fort:

Liszt hat mich mit seiner Kunst das gelehrt, diese sonnenklare Erkenntnis und Verwirklichung eines universalen Ideals in der Kunsttätigkeit als des Lebens höchsten Zweck. Er ist noch weiter gegangen als die anderen Weltlehrer und hat den Höhepunkt der Bildung erreicht. Jetzt ist die Melodie vollendet, und nach all den Jahrtausenden hat der Mensch jetzt eine Harfe, auf der seine Verherrlichung Gottes absolut frei sein darf, wo alle Teile seines Wesens die Harmonie in einheitlicher Freiheit ausüben können. Diese universale Idee in Menschentätigkeit umgesetzt, diese einheitliche Freiheit eines Mechanismus der Kunsttätigkeit, welche schon in dem organischen Ursprung unseres Körpers angedeutet und Grundzug des Universums ist, hat Liszt in seinem Körper und Geist und Gefühl zugleich gefunden und sie in seiner Kunsttätigkeit entwickelt.

Es ist vollste, das heißt organische Freiheit des Willens sowohl um seiner selbst willen als auch wegen der schönen Seelen der geschaffenen Tonformen. Es ist übernatürlich im persönlichen Sinne, da es auf der Natur im universalen Sinne beruht; darum dürfen wir es Transzendentalismus nennen.

Er stand dann auf und kam mir entgegen, reichte mir seine Hand, und langsam drückte ich meine Lippen auf seine Stirn. Die Tiefe seiner scharfen, klaren Augen durchdrang mich durch und durch wie Blitzstrahlen, und im Wiederhall vibrierte meine Seele wie im urwuchtigen Grundton.

Gerade jetzt schreibe ich von derselben Idee, sagte er, und ich will es Ihnen vorlesen:

> „Eine wahrhaftige Religion kann der Mensch von seinem Innenleben her nur unter der Bedingung gewinnen, daß dieses Innenleben in großem, unsichtbarem Zusammenhang steht, daß mit dem Eintritt des Geisteslebens eine höhere Stufe der Weltentwicklung beginnt und daß auf dieser Stufe das Einzelwesen keinen vereinzelten Punkt bildet, sondern einen unmittelbaren Anteil an dem Ganzen

hat; nur wenn sich ein Weltprozeß in uns und durch uns vollzieht, und der Mensch ihn in eigene Tat zu verwandeln vermag, können wir Erfahrungen von etwas Übermenschlichem machen, können göttliche Kräfte sich uns erschließen und uns über alles Kleinmenschliche hinausheben. Nur dann ist auch eine philosophische Begründung der Religion möglich."

Jawohl! brach ich nun enthusiastisch aus, genau so! Nur wenn ein Weltprozeß, nur wenn das Universalprinzip harmonischer Entwicklung in uns durch unsere freiwillige Tat ausgeübt ist, können wir Gottähnlichkeit erfassen. Ja, genau wie Sie es sagen, so ist dieses freiheitliche Klaviermusizieren. Keine Isolation, keine alleinstehenden Zentren, sondern alle in unmittelbarer Teilnahme am Ganzen — dies, Ihre philosophische Basis der Religion, ist genau und absolut dasselbe wie Liszts Basis der pianistischen Kunst. So zieht sich unsere Seele als unendlicher Lebensfaden in dem bewußten Ausüben des Universalprinzips in der Kunst durch die sich webenden Systeme individualistischer Kultur hindurch, so nähern wir uns der Vereinigung mit dem Weltgeiste, so werden Religion, Philosophie und Kunst in eins verschmolzen in diesem wirklichen Reich des Übermenschlichen, des Universalen!

Die wenigen Armwirbel im Schultergelenk spiegeln ihre Evolutionslinien in den vielen Handwirbeln ab, und diese freie Einheit erlaubt keine Trennungen, wie sie in den hammerartigen Fingerbewegungen gelehrt werden. Jede mögliche Fall- oder Schlagweise ist Behauptung des Einzelpunktbildens; Allgemeinheit und Harmonie sind damit vernichtet, weil der instrumentale Einfluß von innen heraus, von diesem inneren Weltganzen, diese Organisierung bewegender Verhältnisse hervorströmen lassen kann und weil er nur arbeiten kann, indem er herrscht und alle Glieder in eine harmonische Ordnung bringt. Ohne Wirbel erreicht man Ausdehnung, Differentiation, Kombination, Unterordnung, Harmonisierung unter den Bewegungen der Armglieder und eine legitime Entwicklung der Harmonie des Pianisten bis auf Freiheit und Schönheit nicht!

Es bleibt ja dieselbe Aufgabe, wie sie der Schöpfer hatte,

ehe er die Welt zu schaffen anfing. Wollte er Form und Bewegung harmonisieren — das ist ja das schöpferische Problem des Universums — so blieb ihm kein anderer Weg als der der Wirbelproportionierung übrig. Deshalb fing er damit an und wirbelte die Sonne der Sonnen; bis jetzt hat er damit noch nicht aufgehört, und dies ist Anfang und Ende alles Lebens. Ja! und dieses Leben, diese Kunsttätigkeit, welche ewig-universalisierend wirkt, indem es den Willen durch die harmonische Evolution eines jeden technischen Details harmonisiert, dies ist ein absolutes Beispiel für eine philosophische Religion des individualen Lebens. Warum wollen die Menschen nicht begreifen, daß Religionsgrund, Gesetzesfülle freien Lebens und freier Betätigung ihren individualisierenden Keim in solch höchster Kunstleistung, in der Schönheit reinen Musizierens findet.

Genau dasselbe, antwortete der Herr, sagte Schiller: um einen reinen Bürger zu machen, dazu gehört, daß man ihn zuvörderst ästhetisch macht, ihm den Schönheitsgeist einflößt und ihn damit durchtränkt. Also Liszt will Sie immer noch weiter hinein in das absolute Reich des Schönen als Tätigkeit führen. Das ist auch der höchste Weg, aber allzu himmlisch bleibt er für das Volk sowie für die „Gebildeteren", gerade weil es freien Willen, freiwillig organische Tätigkeit als Heil der Seele in jedem betreffenden Augenblick bedingt. Und gerade dies will die Menschennatur, daß ein anderer für ihn handelt. Die Menschen wollen, daß andere Menschen für sie die Kunst leisten, für sie die Seele heilen. Das Pferd muß rennen oder die Eisenbahn dahinfliegen. Der Sänger muß das Lied vortragen oder der Prediger von der Güte reden, während die Menschen dabei genug vorhaben, ihr „Verständnis" von der Güte zu vermehren.

Aber ein lebender Quell der Kunst selbst zu sein, durch ein lebenslängliches Streben die Herrschaft eines solchen Lisztähnlichen Musizierens zu erreichen, ist wahrlich Philosophie und Religion und Kunst in Einem, wie ich hier geschrieben habe:

> „Darin sehen wir nicht nur einen mächtigen Drang darnach erwachsen, die Einheit des Wesens in das Kunsttun aufzunehmen, Wesen und Wirken durcheinander zu erhöhen, sondern auch die höchste Verwirklichung des

individualen Lebens, für welches die erste Bedingung die volle Hingebung der Gesinnung an einen reinen Selbstzweck ist,"

nämlich das volle Ausüben des individualisierenden Weltwirbels zur Loslösung vom Persönlichen. Dies verleiht allem sein Gesetz und dem Musizieren seine Methode.

So müssen wir sagen: Weist eines Künstlers Methode keine bestimmte Harmonie auf, dann hat er dabei auch keine konsequente Religion, und sein Musizieren kann keinen hohen Kunstwert für sich in Anspruch nehmen.

Da diese Bewegungsformen freier Kunst den gleichen Ursprung wie alles Leben haben, so werden wir sie allein als Quell jedes Seelenschaffens, als die Gottähnlichkeit ansehen müssen. In der Tat, das Vollziehen eines solchen Weltprozesses in unserem Willen als Kunstverfahren bedingt eine Lebensarbeit.

Dann las er weiter vor:

„Eine Religion entspringt aus einer Gegenwirkung gegen schwere Hemmungen und große Verwicklungen innerhalb des Geisteslebens. Und so kostet jeder Versuch, uns über das Kleinmenschliche zu erheben, über das bloß Alltägliche, das schon längst seinen Wirkungswert überlebt hat, stets enorme aufopfernde Hingebung und Beständigkeit des Charakters. Will man aber die Seele befreien, so gibt es keinen anderen Weg als den des Universalisierens."

„Im Mikrokosmos selbst ist ein makrokosmisches Leben aufzudecken, wenn von ihm sich ein Weg zur Wahrheit finden soll. Es bedarf einer deutlichen Scheidung des schaffenden Geisteslebens vom einheimischen Seelenleben; in jenem erfolgt ein Aufsteigen der Wirklichkeit zu einer inneren Einheit und zu voller Selbständigkeit; damit ergeben sich nicht nur neue Formen, sondern auch ein neuer Gehalt des Lebens. Auf diesen Boden ist das religiöse Problem zu stellen."

So ist es wirklich möglich, folgerte der Herr, daß man in Liszts Pianismus, im philosophierenden Musizieren den höchsten geistigen Inhalt einer religiösen Betätigung finden kann. Auf der Grundlage dieses Weltprinzips als der Basis

der harmonischen Ausführung von Energie und Ausdrucksform im Zusammenhang mit dem Wesensquell, jedoch unabhängig von ihr und von jeder persönlichen naiven Erfahrung, hat man hier ein erhabenes Ziel, einen erhabenen Ausdruck als geistigen und körperlichen Lebensfaden, der von unschätzbarem Werte ist. Dies ist wahrlich der Kern des Idealismus. Kunst strebt dem zu, kraft Ausübung der Schönheit an und für sich.

> „Den Kern und die Wahrheit des Idealismus bildet die Überzeugung, daß in der Geistigkeit eine neue Welt mit eigenen Größen und unvergleichlichen Gütern aufsteigt und sich als absoluter Selbstzweck durchsetzt."

So dürfte das Musizieren als Kunst ein neues erhabenes Leben in dem Musizierenden bereiten, das analog dem bloß geistigen, zugleich mit demselben das körperliche Willenswirken, idealen Selbstzweck in die Praxis umsetzt.

> „Als nähere Ausführung aber kommt hinzu, daß sich für uns Menschen diese neue Welt nur in Ablösung und Entgegensetzung gegen das unaufgeklärte Dasein entfalten kann, daß sie sich in unablässigem Kampfe dagegen aufrecht erhalten muß. So duldet der Idealismus in jenem Sinne durchaus kein Abhandeln."

In diesem Sinne ist das Harmonienschaffen der klassischen Kunsttätigkeit undenkbar ohne die voll bewußte Absicht und Unterordnung hinsichtlich aller Kräfte des Künstlers. Doch steht seine Kunst als Produkt außerhalb seines Daseins, in sich ist dieses Kunstwerk von reinem Selbstzweck: über eine Natur herrschend, über seine persönliche Natur wirkend, schafft der Künstler die selbständigen Naturen seiner musizierenden Momente und die Momente der Musik. Ohne dies kann man der Kunsttätigkeit keinen hohen Idealismus oder irgend wie Religion zuschreiben. Jenes bloß natürliche, unbewußt naive Tun ist dem allen zuwider. Wahre Kunsttätigkeit ist deswegen göttlich, denn als gottähnlich zielt sie auf Erhöhung und Vollendung der gesamten inneren geistigen sowie äußeren körperlichen Natur; sie will die Kurven ausprägen, die Blüte vermehren. Sie bekämpft alles, was diese universale Ganzheit in der Natur bekämpft, und befördert so das Universalprinzip der Natur. Da aber die Natur an sich scheinbar unbewußt

bleibt, so ist die Kunst nur da göttlich, wo sie bewußt schafft.

Dann las er weiter vor:

> „Und auf der anderen Seite ist diese Liebe für den berühmten Meister in den meisten Menschen eher ein Erlahmen der Geisteskräfte, und nur indem der Schüler die Prinzipien des Meisters von seiner Persönlichkeit sondert und in diesen lebt, wirkt er Würdiges dem Meister zu Ehren."

Darauf antwortete ich: Doch ich habe gerade diese Prinzipien von Liszts Persönlichkeit hervorgehoben und sie während der Jahre, in denen ich bei ihm ihre Verkörperung gesehen oder gehört, viel weniger aber wörtlich dargestellt erhielt, schriftlich auszuarbeiten gesucht. Vieles, sehr vieles, das ich hier schrieb, hat er mir mit Worten noch nie gesagt. Ich habe es aber in seiner Gegenwart empfunden und als Kontrast oder Ausgleich, Ausführung oder Vollendung so mancher Punkte aus dem Leben entwickelt.

Ja, sagte der Herr, das sehe ich, das ist schon gut. Man sieht aus Schillings Buch über Liszt (1844), daß Liszt sich sehr eingehend dem Studium der Philosophie widmete, und ohne Zweifel wurde er ganz vertraut mit der Geschichte und Tendenz des Idealismus. Wie es in dem großen Werke des heutigen Tages, Willmanns „Geschichte des Idealismus" dargestellt ist: „Die Religion und die Philosophie fußt auf der Idee als der weltbeherrschenden Form", und dies als Basis einer Kunsttätigkeit würde erhabene Individualisierung des Menschenwillens entwickeln. Willmann sagt:

> „In Maß, Form, Zweck als idealen Prinzipien der Idee liegen schon die Gesetze des Verhältnisses des Göttlichen zum Endlichen, des Seins zum Erkennen, des Natürlichen zum Sittlichen."

Auch dieses alles könnte in der idealisierenden Tat solches Musizierens ausgeübt sein, das rein auf Evolution, also auf Maß, Form, Zweck als idealen Prinzipien in Technik und Tempo basiert. Im Sinne dieses Harmonienstreites als Basis des Musizierens wird letztere zur Vereinigung des Ethischen und Idealen in dem Individuum. Was Willmann in dieser

Beziehung schreibt, steht in gutem Zusammenhang mit Ihrer Kunstreligion.

„Der Menschengeist schafft aus dem Bewußtsein, daß er aus Gott und für Gott ist, den Mut, auch das Woher und Wohin des Weltlaufs zu ergründen. Er würde an der Oberfläche der Erscheinungen kleben bleiben, wenn er nicht gewiß wäre, daß er aus der Tiefe des Urgrundes stammt, zu welcher er in mystischer Versenkung den Zugang findet, und daß er mit der höchsten Wahrheit unmittelbare Berührung hat."

„Der in solchen Zusammenhängen begründete Idealismus wird demnach die verschiedenen Seiten des Lebens unter sich und mit der göttlichen Wahrheit zusammenhalten; von ihm kann es heißen: „der echte Idealismus lehrt nicht nur das Leben begreifen, sondern auch den Tod, nicht bloß die Zeit verstehen, sondern auch die Ewigkeit."

So kann, sagte der Herr zum Schluß unserer Unterhaltung, für den Pianisten in der täglichen Harmonie seiner Kunst, welche erst geübt wird, um den Willen durch Verwicklungen des Wirkens zu harmonisieren und zu befreien, wohl das Ausüben einer kosmischen Religion liegen, die an der heiligsten Stätte des Individuums selbst vollführt wird. Sonnenanbeter, Pantheisten, Pythagoräer, Stoiker und Christen sind hier in eins verschmolzen und in der Religion eines kosmischen, evolutionistischen Tuns überholt.

Ich wünschte, sagte ich nun zu dem Herrn, Sie würden mir all die Stellen, die Sie mir da eben vorgelesen haben, abzuschreiben erlauben.

Er gab mir die Erlaubnis mit den Worten: Sie können sie behalten, denn ich habe noch einige Kopien von allem. Aber von Jena dürften Sie kaum weggehen, ohne Professor Westphal besucht zu haben. Er schreibt jetzt Werke auf der Grundlage dieses Prinzips der Proportionalität der Freiheit im Tempo jener harmonischen Klassizität, von der Sie gesprochen haben.

Da nahm ich die Blätter, die er mir gegeben, und ging langsam fort hinab zur Stadt. Auf der Hauptstraße fand ich gerade die Post und stieß nach einigen Fragen daselbst sofort auf Westphals Wohnung.

Als ich vor Westphals Tür stand und geklingelt hatte, fiel es mir ein, daß ich den Philosophen des Berges nicht um seinen Namen gebeten hatte. Automatisch sah ich nach den Papieren in meinen Händen, in der instinktiven Hoffnung, daß ich irgend ein Zeichen von seiner Persönlichkeit darin finden würde, damit ich mich bei Westphal entschuldigen könnte, daß ich so ungebeten seine Wohnung beträte.

Inzwischen wurde die Tür geöffnet, und man bat mich hereinzutreten. Da beruhigte ich mich etwas, denn ich fand den Namen Rudolf Eucken eigens auf jeder Seite der Papiere gestempelt. Diese zeigte ich dann, um mich einzuführen, Professor Westphal, der gerade ins Zimmer trat. Das war ganz hinreichend; denn daraufhin nahm er mich in aller Gastfreundlichkeit auf.

Der Tag flog schnell dahin; ich wurde gebeten, noch einen Tag zu bleiben, und noch ein anderer ging vorüber, bis an dem dritten der große Philologe selbst mit mir den Weg nach Weimar ging.

Ich hatte Westphal alle meine Eindrücke von Liszt erzählt, und er sah mit mir alles, was ich über ihn niedergeschrieben hatte, durch und zeigte mir, wie viele Punkte analog waren mit Stellen, die er jetzt für seine eigenen Werke schrieb. Es waren Liszts Ideen über Tempo, die Westphals eigenen im großen und ganzen glichen, die dieser nachwies in Palestrinas Deklamation und Aristoxenos' Prinzipien von Rhythmenformen, logisch aus der Pythagoräischen Philosophie von der Harmonie entwickelt.

Westphal sagte: Aller Kunstausdruck ist rein entwickelt aus derselben Basis der Verschmelzung des Harmonisierens der Veränderungen, jener allseitigen Entwicklung, die ganz vom Proportionieren abhängt. Doch Metronomartigkeit der egalen Zählzeiten ist keine hohe Kunst; denn da ist keine Entwicklung möglich, im Grunde keine Varietät vorhanden. Die langen und kürzeren Laute der Stimme, die aus starken und schwachen Silben oder Gliedern zusammengesetzten Worte, Phrasen, Sätze sind die primären Elemente jedes musikalischen sowie grammatischen Ausdrucks, welche jeder gute Leser, Sänger oder Musizierende instinktiv schon sehr logisch ordnet und entwickelt. Aber dieser grammatische Geist, Form, Wissen-

schaft und Instinkt sind einfach alles Lebens beraubt mittels des Metronoms und der egalen, einfach aneinandergereihten Zählzeiten, gerade deshalb, weil der organisierende Geist, das Leben der Seele und die poetische Tendenz in der Ordnung höherer Grade, immer höherer Einrichtung und komplizierterer Folgen, progressiver Variierungen, also eben in solchen Formen als den Erzeugern von stets feinerem, vollerem, freierem, vielseitigerem Ordnen besteht.

Deswegen ist das bisherige Orchesterspiel der Symphonien nur Musizieren einer niederen Ordnung. Jener Metronom-Widerstand gegen den grammatischen Geist bedingt falschen, das heißt egalen Rhythmus. Falsch, weil er in dem niedrigen Sinne alles Werden eines höheren Sinnes unmöglich macht, da in der Zeitkunst das Behaupten der niederen Ordnung jede Hoffnung vernichtet, die höhere zu verwirklichen.

Gerade wie Liszt sagte, daß Zeit und Bewegung nie wiedergerufen werden können und alle Verbesserung bei ihnen ausgeschlossen bleibt, so muß die gute Form von vornherein in die Bewegung hineingelegt und Absicht, Wille und Tätigkeit als Gestaltungsprinzip zu Grunde gelegt sein. So soll Efformation als Formimpuls, freier Plan, freier Zweck, freie Folge herrschen. Haben wir solche edlen Ziele im Geiste, dann wird uns egales Musizieren keinen Nutzen bringen. Jede Einfachheit, Egalität und Metronomie steht in elementarer Feindschaft zur edlen klassischen Absicht, zum edlen klassischen Ausdruck: eine solch monotone Tendenz ist dem ästhetischen Geiste zuwider. Beim Chorgesang jedoch ist sie gar zu irreligiös, indem sie zur naiven Gedankenlosigkeit vordringt und vollends jenen Bestimmungsgeist und jenen unterscheidenden, konstruierenden Geist der schöpferischen Entwicklung ignoriert. Es fehlt ihr ganz und gar die Seele von lebendiger Form und Ordnung. Es fehlt hier also vollends das Religionselement.

Das Singen der Bach-Chöre, vorausgesetzt, daß man in einem religiösen Sinne singen will, — und das darf ja bei Bach nur im edelsten, höchsten Sinne geschehen — wird dadurch, daß man in dem metronomen Tempo singt, von aller reiner Religiosität herabgewürdigt.

Bach, dem größten aller Komponisten, sagte Westphal, ist

mehr Gewalt angetan als anderen Komponisten; denn seine Musik ist so viel mehr von dem Ethos erfüllt; sie bedarf so viel mehr des proportionierenden Tempos, der moderierenden Taktverungleichungen.

Hat Liszt diese Veredelung des Ethosgeistes in der Technik, diesen erhabenen Entwicklungsgeist in der Mechanik, welche mit dem Unendlichen die Formfähigkeit, das Unendliche mit dem Endlichen verbindet, bewiesen, so wird dann die Zukunft in dieser Kunst des höchsten individualen Musizierens das reine Beispiel des organischen Willens sehen. —

Liszt nahm mich mit seiner gewinnenden Güte, ja mit außergewöhnlicher Herzlichkeit auf. Er führte mich in den Seitensaal und bot mir eine Erfrischung an.

Sofort begann ich über Westphal und Eucken zu sprechen und las ihm die Stellen vor, die mir Eucken gegeben hatte. Liszt hatte großes Interesse dafür. Es war am Nachmittag nach dem Kaffee, da stieß ich in meinen eigenen Aufzeichnungen gerade auf eine Seite, auf der ich Liszts Freiheitstechnik als Wirbelsystem zusammenfassen wollte. Das las ich ihm dann vor; auf der Rückseite befand sich ein Hymnus von mir über die Harmonie als Religion des Künstlers. Liszts Blitzaugen bemerkten das Gedicht, und er wollte es vorgelesen haben. Natürlich mußte ich sofort gehorchen und las also

Die Seele des Menschen erhältst Du —
Harmonie!
Leitender Gedanke des Universums bist Du —
Harmonie!
Endzweck und Bedeutung der Welten
Schaffst Du, lebensprühender Strudel,
Offenbarst die Liebe, das Gesetz der Natur,
Und Schönheit, den Grundzug der Natur,
Göttliche Stimmen in der Natur.

O, läutre meinen durch die Sinne gewebten Geist,
Laß die ganze Natur mir erscheinen als Schleier,
Der Dich umhüllt. In Weichheit und Stärke
Der rhythmischen Kraft lehre mich finden,

Wie Du — Logos Macht — in dem wahren Wesen
Erscheinst; so laß mich fühlen
Deine freie Form, o unendlicher Geist,
Und Deine hehre Vollkommenheit.

Dann wird ein verklärendes Licht
Meine Seele erleuchten und sammeln,
Und meine Kunst hoheitsvoll erstrahlen.
Dann werden mit Leben begabte Gestalten
Voll Schönheit anmutig meiner Seele entsteigen.
Dann, Du Gottheit der göttlichen Kunst,
Wird meine Musik als hehre Stimme ertönen,
Und mein Wille harmonisch sich dem Deinen vermählen.

Als ich zu Ende war, sagte Liszt in ruhigem, tiefem Ernst: Ja, wahrlich, der Keim der Musikerreligion ist da. Wenn die Zeit gekommen ist, wird er auch schon gute Erde finden, Wurzel fassen, werden und wachsen und Früchte hervorbringen.

Dann las ich weiter aus der Phorolyse — so nannte ich die Bewegungsanalyse und Kritik der Klaviermethoden, die ich ausgearbeitet hatte, um all die Freiheit darzustellen, die ich in Liszts Kunst als Ideal-Universal-Prinzip in der Kunsttätigkeit erkannt hatte und die mir zur Ergründung der Klassizität des Klavierspiels dienen sollte:

„Die Wirbelbewegung als Erzeuger rotierender Berührung in arbeitsleistenden Artikulationen, drehenden Gelenkgleitungen aufgehend, unsichtbar im Ton sich verzehrend, schaltet jede Fingerbewegung und unabhängiges, hammerartiges Gliederwirken aus, sie legt vielmehr Harmonie hinein und entwickelt sie. So wird jedes Gelenk Schauplatz einer spiral-zykloidierenden Tendenz, wo volles Selbsterzeugen, Wirbelanwendung und Selbst-Erholung der Wirbelglieder konstant arbeitenden Systems die Technik dem Schönheitsleben zuführt. Dies alles aber steht im direkten Gegensatz zu jedem bisherigen Begriff von dieser Kunst, der bis jetzt immer nur auf Fingerbewegung, Fall oder Hammertätigkeit aufbaute."

Wahrlich, sagte Liszt, dies reicht auch bis zu den Wurzeln aller reinen Kunsttätigkeit. Und das werden auch in den kommenden Jahrhunderten all die Seelen finden, die der Herr-

gott erschaffen hat, auf daß sie mit ihm durch das Leben wandeln. Die anderen Menschen werden es nicht im geringsten erfassen können. Doch es gibt ganz deutlich den Ton für die universale Mechanikbefreiung an, und das ist vor allen Dingen bei jeder Kunsttechnik die Hauptsache.

Liszt fuhr fort: Da Plato die Götter in den Sternen sah, so liegt gewiß in dem Solarsystem die Wirklichkeit und Idee der universalen Mechanik, die verborgen unserem Geiste und Körper zu Grunde liegt. Fassen wir unsere Kräfte des Denkens und Tuns auf und leiten wir sie durch das Volle der Spiralen-Wirbel und in die Ganzheitsform des Harmoniegeistes, so üben wir die Unsterblichkeit aus, weil unser Wille sich so mit der Entelechie ewigen Lebens ergänzt, wie Plato im Gastmahl sagt:

„Wer die Auffassung und Ausübung jener absoluten und unendlichen Wahrheit des Welten- und seines eigenen Wesens erzielt, erzielt wohl damit die Unsterblichkeit, die den Menschen überhaupt zukommt."

Alsdann sah Liszt die Zeichnungen an, die ich entworfen hatte, um dem Geist durch das Auge die Proportionen von Beethovens Formkomposition in der Cis-Moll-Sonate zu versinnbildlichen, damit man sich so leicht eine Idee davon machen könnte, wie Beethoven nach Liszts Erzählung die Sonate spielte. So wurde der Mechanikkeim zum Keim der Darstellung des Notensystems als Rhythmenform, und damit für Denken und Tun, Ohr und Auge absolute Übereinstimmung hergestellt.

Wir sprachen von meinen philosophischen Skizzen über den dramatischen Inhalt von Beethovens Sonaten, wo ich die Intervalle, die Tonalität, die Bewegung von Stufe zu Stufe, vom Zentrum zur Peripherie und umgekehrt als Mittel zum Verstehen von Seelenzuständen darstellte.

Liszt war immer noch mehr interessiert, und wir sprachen über das Adagio der großen B-Dur-Sonate sowie über die letzte Symphonie. Dann nahm Liszt wieder mein Essay über die Sonaten op. 27 I und II zur Hand. Er sprach mit großer Liebe von der wunderbaren Schönheit des Adagios in As-Dur aus der ersten dieser Sonaten.

Hierauf ging Liszt zum Klavier; ich legte meine Mappe zusammen und folgte ihm nach, als er mit diesem großen Thema begann; und wie hörte ich all meine teuersten Träume erfüllt, als er die Töne wie aus einer Orgel, wie eine seelenvolle Stimme hervorströmen ließ.

Ach, sagte Liszt, es reicht doch weit, weit, unendlich in das Ewige hinaus. Ja, das ist des Erdenlebens höchstes Ziel, die Harmonie so als selbstbezweckte Kunstleistung mit der Musikform des Meisters zu vermählen. Das ist die rechte Lust, das ist die rechte Liebe, ja, ich sage Ihnen, das ist das Brot des Christen, diese Weltwiederholung von des Menschen organischem Willen. Diese Liebe braucht uns nie zu enttäuschen noch braucht sie zu erlöschen, wie ich Ihnen damals sagte: es ist das Alpenglühen der Unsterblichkeit. Dieses Harmonieschaffen ist des Künstlers Wiedergabe des Gotteswortes.

Auch jene Adagio-Strophe in der großen A-Dur-Sonate spielte er. Dann spielte er die ganze Sonate op. 101 in aufgelöster Freude, die mich überwältigte.

Ich merkte, daß diese Stunde die erhebendste, fruchtbarste war, die ich in Liszts Gegenwart jemals auf Erden erleben sollte, und diese Überzeugung befestigte sich noch mehr in mir, als er jene Adagio-Strophe aus op. 101 spielte. Ich erkannte seelisch, daß dies meine letzte Lisztstunde sein sollte, mein letzter Moment in der Gegenwart des Meisters, und ich war von einer magischen Fessel gebunden. Die Portale der Ewigkeit öffneten sich mir kraft des unendlichen Zahlenspiels, das der Meister auf mein Bewußtsein sprudelnd warf, und ich geriet in jenen Seelenzustand, der die Unsterblichkeit in sich birgt, welche Worte nicht voll zu beschreiben vermögen, die kein Mensch ganz erfahren kann, jenes Reich der reinen Formen, der harmonisierenden Freiheit als Aufblühen der Prinzipienmäßigkeit aller Individualisierung.

In dieser meiner letzten Stunde bei dem Meister sah ich stets deutlicher im Geiste das primordiale Wesen seines Ausdrucksmittels sowie alles reinen Seelenausdrucks und der Versinnlichung des Lebens überhaupt. Da war das W e s e n oder Sein, dessen S e l b s t e r k e n n e n und die L i e b e d e s I n s i c h - s e i n s als reines T u n, welches sich ausführlich in

dieser formgefüllten Berührung als Blüte aller wesentlichen Fähigkeiten des individuellen Seins und Erkennens abspiegelte. Freies Emanieren des Tuns war es, das die substantielle Form des Wesens bewußt in dem segensreichen Ausüben reiner Liebe vollführte. Auch als Selbstliebe des überpersönlichen, universalen Selbstes innerhalb des äußeren Selbstes geschah es und der Schönheit wegen. Dieses tiefste Mysterium des Logos, der Kardinalbegriff des Christentums — Gott erkannte und liebte sich in seinen Werken — sah ich dann in dem wesentlichen Wirken des Meisters, und in seinem Musizieren sah ich einen Gottesdienst des Lebens als aktives Prinzip auf dem Wege der Schönheit. Auch lag es als Praxis ganz in dem wunderbaren Harmonien-Wirbeln seiner Quellenkunstberührung.

Wieder wurde in mir die Erinnerung an jene Empfindung wach, die ich hatte, als er mir zum ersten Mal die Hand gab. Jene ausstreckende und drängende, jene hervorfließende, jungfräuliche Charakteristik, welche die Äußerung des Geistes durch den Menschenarm von dem Ausdruck mittels jeder anderen Mechanik der Natur unterscheidet, jenes seelenvolle, herzausdrückende Wirken, von dem bewußten Geist in die Form gestaltender harmonischer Radiation gekleidet, welches kein anderes Lebewesen ausüben kann und welches doch in allen Elementen des Weltwillens waltet: das kann nur der Mensch allein bewußt erkennen und erwählen und in sein Kunstleben moralisch ausstrahlen, wie er aufrecht, unbeschränkt in allen linienziehenden Größen seine Arme emporwirbelt und die rhythmischen Formen des guten Willens hervorströmen läßt, die eigens dazu entspringen können, um die Harmonie der Sphären zu fördern, jene unsterbliche Vermählung des Menschenbewußtseins mit dem Gottesgeist von neuem zu feiern, jene Urralleinigkeit, die unserem eigensten Sein seit jeher eigen war und es ewig sein wird; dieses nämliche Ausstrecken durch Arme und Hände hindurch, welches dem Menschen sein Modus operandi vorschreibt, zur Darstellung seines geistigen Beleuchtens und Herausströmens seiner Bruderschaft und Liebe und schöpferischen Kunstbetätigung — dieses Element menschlicher Freiheit offenbarte sich meinem Geiste immer deutlicher, als ich dastand und Liszt und sein Spielen anschaute.

Viel lebendiger trat es mir vor die Augen als der körper-

liche Liszt, als die körperlichen Töne, und ich erkannte immer mehr als zuvor, daß weder Augen noch Ohren es für mich auffaßten, weder Berührungssinne noch Wahrnehmung jetzt diese Wahrheit mir so voll offenbarten, sondern die Freiheit des universalen Willens, die unser Innenwesen ist, gleichsam eine Art Verwandtschafts-Übereinstimmung mit seinem Willen, eine Vereinigung, die unser Selbstsein mit dem Universum zu einer Einheit verschmilzt.

Wenn er einen Kuß auf meine Stirn drückte, empfand ich es am meisten. Einmal, als ich noch ein Kind war, hat mein Vater mich so geküßt, und nie hatte ich es vergessen. Es schien so aktiv, so volles Leben! Zuerst schien es, als ob er mich zurückdrängte, aber kaum merkte ich und erkannte erst später, daß es dasselbe ewige Prinzip der Mitteilung, Emanation durch Berührung war, welche die Seelen vereinen will und durch welche die Seele sich gibt. Sie will die andere Seele in sich hineinziehen, und so ist sie wie die Liebe, die ja das Leben ist. Denn durch die ausströmende Selbsttätigkeit lebendiger Kraft, die trägt die überwiegende Eigenschaft, wie die Sonnenstrahlen und die Sonnenberührung sich mitzuteilen, jene Eigenschaft, welche die Welt und all die universalen Formen wirbelt, ist der Quell des Lebens die Liebe! Die Sonne ist Quell eines Weltensystems, denn sie sprudelt Positives unbesorgt um den Dank hervor. So ist die reine Liebe; so ist die wahre Menschenliebe; so ist die wahre Kunst.

So ist diese Sonnenberührung eines Liszt, die aus dem Impulsleben hervorsprüht, wie eine unerschöpfliche Durchgeistigung des Gefühls und Körpers in und für sich selbst. Welche Lust! — aus der Vereinigung des Bewußtseins des Künstlers mit der Musikform des Meisters erzeugt und entsprungen — ist diese Schönheit doch die Parusie des Gotteswortes! Und wenn das philosophisch geschieht, zugleich Kunstwesen und Kunstwillen des Musizierenden in voller Form und Freude schöpferischer Energie, so ist das wohl die rechte Lust, die rechte Liebe, welche für den Übermenschen, den höchst allseitig gebildeten, das Brot des Christen sein kann.

Aber diese positive Quelle und Wirkung des Universalen, welche nur aktiv zu sein scheint, während das Weltleben,

wie wir es als Organismus erkennen, unendlich kompliziert als Harmonie-Mischung von aktiven, passiven und reaktionellen Tendenzen ist, lehrt uns, wie alles Leben so handelt und wie die Liebe es ausführt — wie auch Liszts Berührung es uns ja offenbart —, daß die Wirkung, die Blüte, das Aroma: der Tonform Überfluß, Edelmut harmonischen Wesens ist, der in Komplizierung sphärischer Emanation schafft und allseitige Energien ausstrahlt, und so wird sie, diese positive Quelle, diese Sonnenberührung, uns ein Beispiel dafür sein, wie man eine unendlich harmonisch sich abändernde und zugleich beliebig arbeitende Berührung ermöglichen kann.

Wie ein Element das andere gleichsam in seine Arme zieht, und so ein Atom daraus wird, wie eine Pflanze neue Atome umfaßt und zur Fülle emporwächst, wie jede Lebensform sich nährt und auf Nahrung blüht, die sie tätig ergreift, zu sich zieht und in sich als Selbstteil aufnimmt, so war diese Berührung Liszts ein Leben, ein lebender Organismus. Sie war eine Seele, belebt mit all den harmonischen Eigenschaften, die im universalen System vorhanden sind. Rückwirkend war sie ebenso gut wie ausstrahlend, hineinziehend und inspiralisierend sowohl wie nach auswärts drängend; denn die Elastizität schleichend wirbelnder Hände schuf Kontraste und Sympathie zu den stetig abwechselnd wirkenden Verhältnissen der viel seltener wirbelnden Oberarme.

Also offenbaren sich die innersten Tiefen der Seele. Dieses erhabene Element der Organisierung, welches hier der Meister entfaltete, um in sich ein neues Leben zu schaffen, dieser Geist des organischen Willens, welcher, wie der Weltwille, das Leben, immer dem Menschen die Teilnahme an dem ewigen Leben gibt, ihm seine Unsterblichkeit offenbart, — wohl ist dies, dem Wesen nach, die wahre Gottesliebe.

Dann war diese Berührung wie die Sinne des Geschmacks, stets erwünscht, nie erzwungen, aber doch ein unermeßlicher Komplex von Tätigkeit und Rückwirkung, beides in harmonischen Formen.

Wie alle Nahrung, die man in der Routine einer monotonen Diät und im Sinne der Pflichten zu sich nimmt, niemals unserer Seele ein solches Wohlgefallen bringen kann,

wie ein einziger Bissen einer ersehnten Delikatesse, so machte diese Art, wie der Meister das Klavier berührte, niemals den Eindruck eines nur routinierten, pflichterfüllenden, diätmäßigen Schaffens, niemals wirkte sie auf mich anders, als ob eine köstliche Speise seiner Seele es sei, die auch meine Seele erfüllte mit ihrer quellenartigen Frische des Sehnens und Liebens und Durchleuchtens, des Sich-Freuens im Ausdruck in sich und an und für sich allein!

Wie wir ein ganz gesundes Tier, wie wir ein rein magnetisches Baby in Wonne darüber aufgelöst finden, sich an der Mutterbrust zu nähren, so sehen wir auch die innerste Art des harmonischen Berührens als Prinzip des Lebens und der lebendigen Kunst. Natürlich sehen wir es hier in einer so allbekannten Weise, daß es manche langweilt, die sich dann gleichgiltig davon abwenden, ohne daß sie seine Geheimnisse erforschen. In dem schauerlichsten Moment unserer Religion begegnet es uns jedoch in demselben Bildnis, und wir essen von dem Körper und trinken von dem Blute unseres Gottes, während unser Wesen vor Hoffnung und Glauben zittert, diese Mysterien zu erkennen, zu verwirklichen und sie in der täglichen Durchführung einer Lebenskraft anzuwenden, die doch Gelegenheit zur harmonischen Entwicklung unserer Betätigungen, zur göttlichen Beimischung durch universale Freiheit, durch Hineinlegung harmonischer Form bietet. Allein so nährt sich unsere Seele und unser ganzes Wesen an Gott als Immanenz vollkommen, als Schönheitsform im Seelenwesen des Individuums und des Universums.

Diese christliche, das heißt für uns rein künstlerische Annäherung an Gott muß unser intelligentestes Wählen und Wünschen sein, positive Aktion, womit wir heute in jedem Atom unserer Existenz erhabenstes Idealisieren des umfassendsten Universalismus verwirklichen möchten, die uns bewußt mit dem Quell der Natur vereint, die eine Ausführung (Disposition) der Natur unseres Wesens wählt, welche auf universale Bruderliebe gerichtet ist, eine Liebe, die, überall den geschlossenen Kreis durchbrechend, in der Einführung und dem Verfolgen der unendlichen Spiralwirbel einer absolut offenen, jede Unfreiheit beseitigenden Ethik mit Gott zusammen den unbegrenzten Geist des Größeren, Verallgemeinernden, Erhabenen,

ihrer hehren Tendenz zur Liebe uns als Ziel setzt. Ja, auf Gott, auf absolute Selbsttätigkeit so speisen zu wollen und dabei zu verfolgen die abgeschlossenen Entwicklungen von Zirkeln geschlossen durch Egoismus, jenen „guten Egoismus", besondere persönliche Besitztümer, jede Unabhängigkeits-Tendenz: das heißt immer wieder den Geist des Anschlagens und des Metronoms hervorrufen, der die Religion und das Christentum, die Ästhetik und das Musizieren zur Lüge macht; und in Gott, in dem Guten gibt es keine Lüge.

Die Seele des Menschen, die sich alle Zeiten hindurch nach den Sternen hinsehnt, hat sich diese bewußte Vereinigung mit der Ursache gesucht, die sie als Mensch allein in dem Fühlenden, Schmeckenden, Sich-Nährenden und Wieder-aus-sich-Herausgebenden jeder Art des Sinns und Ausdrucks findet. Nicht von außen, sondern von innen heraus, von dem lebenden Zentrum des Wesens, welches sich differenzierend voranwirbelt neben den Differentiationen, welche es versinnbildlicht, schwingen Geist und Körper weiter in dem unendlichen Wirbel eines Lebens als ewiges Liebesmahl an dem Busen des Vaters — das ist ein Bild absoluter Religion, ein Bild des Wunsches Christi, sein Sein mit Gottes Sein zu vermählen, das Sein aller seiner Geliebten und aller Menschen mit dem Brot der Schönheit und Freiheit und Universalität des Seins in sich und an und für sich zu nähren; von solch einem Schönheitsbrote speiste ich, als Liszts Berührung in Geist und Seele, in Sinnen und in Körper mich ergötzten, weil ich seine unendlichen Verwicklungen, den Harmoniequell, verstand. Ich hatte in meinem Wesen gleich verwickelt-freie Wendungen gepflegt, ich war schon initiiert in seine Mysterien. Mit Recht stand ich in den Zauberzirkeln, diesem Elemente des Unendlichen in seiner Kunst, die eins mit der absoluten Religion ist.

Und wie die Menschenalter, wie die Jahrtausende der Menschengeschichte sich aufeinander drängten, und der Mensch so nach der äußeren Berührung mit seinem Gott sich sehnte und rang — Immanuel, Gott mit uns — da kam ein Mann, erklärte uns dies Bild der Gottähnlichkeit, und wir haben seine Hände und Füße geküßt, wir gossen das Öl unserer Anbetung

über sein Haupt, wir ruhten an seiner Brust, und er küßte uns auch mit seinem Munde!

Wahrlich, in dieser erhabenen Tatsache der Immanenz als Emanation und Evolution, welche direkt Sensibilisation unseres Lebens heißt, treffen wir unseren Gott; wir hören ihn sagen: „Allein, indem ihr das Fleisch esset und das Blut des Menschensohnes trinket, habt ihr das Leben in euch". Und so im Geiste einer Allbeseeligungslehre in der Seele harmonischer Kunstberührung als transformierendem Ausdruck unseres Innersten, von unserem Geiste in eine unser Wesen allumfassende Formtätigkeit geordnet, — so nehmen wir teil an Gott, unser Wille geht in seinem Willen, dem Logoswirken als dem Universalwesen auf, so essen und trinken wir dies Wesen des Fleisches und Blutes ewigen Lebens.

Ja! Hier ist der Quell universalen Lebens, Licht, Denken, Liebe und Bewußtsein. Jedes Atom ruft Atome heran in diesem nämlichen Streben nach Immanenz, welche als Element zur Schmelzung der Elemente drängt, wobei der Körper seine Nahrung nimmt, der Geist sein Formwesen wendet und die Körperseele samt der Seele des Geistes mittels Aktion und Reaktion, Ineinanderwirken und Untereinanderdurchdringen im ewigen Aufbauen jene furchtbaren Höhen der Verwicklung alles Wesens erklimmt, das unendliche Mixtum compositum eines harmonischen Bewegungssystems, das wir, wie aus einem Traumzustand, als das Leben wiedererkennen.

In dem schärfsten Forschen unseres Geistes erkennen wir es im Ganzen als eine unendliche Annäherung an den universalen Ausgleich, obwohl es wahr zu sein scheint, daß die Sonne mehr Leben von sich gibt, als die Sphären ihr zurückgeben, daß unendlich mehr des Schönen in unser Wesen hineingelegt ist, als wir ihm jemals zurückerstatten können in dem Harmonienwirken unserer Kunst.

Auf Erden leben wir nur, um alle diese Tatsächlichkeiten der Immanenz universalen Lebens zu lernen, dieses Harmonienstreiten aller Sinne, Tätigkeiten, Berührungen, die alle selbsttätig werden sollten, da, wie wir sagen, Gott die Selbsttätigkeit und Grund alles Lebens ist. Hieraus sehen wir, daß wir niemals von Gott getrennt sind! So sehen wir, daß wir uns niemals trennen können von dem Lebensstreit und

der Liebe zur Immanenz, Vereinigung der Form und der Bewegung. Dies ist Selbsttätigkeit, wie sie uns ureigen ist. Diese Äußerung und Gestaltung, welche in sich Individualität als Harmonie verschiedener Elemente birgt, die in lebendem Streite sind und in der Umarmung dieser aus dem Lebewesen hervorquellenden Selbsttätigkeit: eben das war es, was ich in Liszts Berührung hörte, sah und fühlte. Diese Göttlichkeit war es, die ich in seinem Händedruck spürte, in seinem Kuß auf meine Stirn; diese himmlische Verbindung war es, die in seinen Tonformen lag und die, wie ich schon im Anfang sagte, sie mir noch wirklicher und realer machte, als irgend Menschen mir je gewesen. Realer waren sie mir in dem Sinne, wie es von ihnen Plato sagt, daß sie absolutes Formenschaffen waren, über natürliches Wesen hinaus sublimiert; sie waren mehr unpersönlich, wie das Universale es ja mehr als ein menschliches Wesen jemals sein kann, sie nährten darum passender, voller meine Unsterblichkeit mit den ewigen Formen.

Doch diese Realität möchte man wohl belächeln. Wie ich schon bemerkte, hat man stets freie Wahl, ob man aus seinem Leben die Erkenntnis und das Erwirken bannen will, die uns mit dem Unendlichen, Allumfassenden zu identifizieren vermögen.

Diese Immanenz der gestaltenden Berührung ist Mittel des Menschen zur Selbst-Immanuelisation. Kraft ihrer bauen wir den schönsten, hehrsten Palast in unseren Seelen auf, den wir auf Erden je erkennen können. Und in unserer Kunst des Musizierens verklären wir sie, bis sie hell wie die Sonne, wie aus dem Herzen Gottes heraus hervorstrahlt. Ja, dies ist das Leben und die Liebe, dies ist die Freiheit und das Schöne, dies ist das Himmelreich, das in uns allein liegen und von uns geschaffen werden kann.

Diese Immanenz aber liegt nur in dem Ineinandersein der unendlichen Arten des Mitteilens freier Wirkungen, welche alle Lebens- und Weltsubstanz inspiralisieren. Alles dies muß in die Kunstberührung des Klaviers hineingelegt sein. Denn das Wirbeln jedes Gelenks, das als Kopf wirbelt und als Pfanne wirbelt, schafft allseitige Emanation, Ausdruck und Exekution als magnetische, freie Berührung. Jeder geringste Schlag oder Fall, die einfache Bewegung, das Gewichtswirken aber vernichtet

diese Immanenz und das allseitige Fließen oder die Radiation und Freiheit, vernichtet die Seelenmitteilung der Berührung. Der Kampf gegen all solche materialistischen Züge darf niemals aufhören. Es ist das allseitige Streiten zur Harmonie hin, ein unendlicher Streit, den die Kunstleistung gleichwie das Leben führen muß, indem es die Harmonisierung erwirkt, das Werden und Vergehen, niemals das aktuelle Verbleiben der Proportionen, jene unendliche Nichtvollendung des Individualisierens, das der Seele alle Freuden des Sehnens und der unsterblichen Liebe verschafft.

Wie der Kuß der Geliebten der süßeste Geschmack ist, den die meisten Männer kennen, und wie unser Idealisieren Immanuels, des Friedensboten, in dem Kuß der schönen Tätigkeit — dem wirbelnden, modulierenden, ja spaltenden, gestaltenden Kuß in den Armgelenken, wie wir die Immanenz der Äußerung im Pianismus erstreben — der universalste Geschmack ist, der unserer Individualität zuteil werden kann, so hat dieses harmonische Streiten unter den Gliedern in Liszts Armen meinem Bewußtsein in jener Stunde die innerste heiligste Stätte meiner Individualität offenbart.

Dieses Leben des Schönen, diese Innenwelt der Selbstliebe, welche von jedermann erkannt und ausgeübt werden kann in jedem Schritt, den er macht, in jeder Bewegung, die er ausführt, welche er zum übermenschlichen, transzendentalen Leben der organischen Willensfreiheit erhöhen kann, als harmonisches Erwirken höchster Kunst, dies allein, und nur dies kann für uns diesen Himmel in uns eröffnen und unsere Seelen mit dem Schönheitsbrote nähren, das allein das höchste Gut unseres Wesens sein kann.

Wie wir in dem Kuß der Geliebten jenes Glück und jenen Segen, den Nektar des Enthusiasmus und der Ekstase erkennen, welche das Leben mit überflutender Aktualität und Mysterie erfrischt, so konnte ich in diesem harmonischen Ineinanderwirken von Liszts Armgliedern ein Himmelreich erblicken, das seine erhabene Seele, das Mitempfinden seiner Freude über sein Spiel bereiten konnte. Der Spiralwirbel unserer Herzensbewegung, der Urgrund des Universallebens, der alle Materie in die unendlichen Formen modelliert, hier in jedem

Punkt des Kunstwirkens neu geschaffen, verbannte jedes Schlagen, jede Indifferenz und vermittelte die ideale Absicht seiner direkten Willensäußerung. Dies war ja ein neues Leben, eine neue Seele, ein neues Universum in und an sich selbst; es war in ihm verborgen, er erschuf es jeden Augenblick aufs neue. So sind auch wir in dem ewigen Willen des Herrn verborgen. So ist das Brot des Christen das Symbol eines ganz rein künstlerischen Wesens, das wir in uns in jedem Augenblick aufs neue frei erschaffen müssen. Auf diese Art ist alles Leben, da es immanent wirbelt, schmilzt, im Prinzip, in der Essenz die Liebe. Solches ist innerer Quell jener höchsten Kunstberührung, eine immanente Proportionierung oder Mischung wirbelnder Artikulierungen in der Schönheit der arbeitenden Tätigkeit, welche die Formen der Musik als Seelen und Welten in sich schafft, reine Versinnbildlichungen des freien Menschenwillens.

Wie der Kuß eine Geschmacksberührung im tiefsten Sinne ist, nicht weniger mystisch, nicht weniger erhaben im Gedeihen und Erhalten eines Lebenssegens als die des blinden Nährens des Kindes an der Mutterbrust: so diese Berührung eines Liszt; dieser Höhepunkt der Kunst mit seiner Lebensähnlichkeit und Willensfreiheit — eine kristallene Reinheit harmonischen Entwicklungsgrundes trotz der Wirnisse der ändernden Berührungs-Verhältnisse, gleichend der Lösung des Problems des Menschenlebens überhaupt — übertrifft jede Form und Gelegenheit der Freiheit und Liebe, denn er ist im Künstler selbst-erzeugt, selbst-gestaltend, selbst-entfaltend, selbst-nährend, selbst-verzehrend, selbst-befriedigend, selbst-mitteilend und auch endlos in sich selbst. So hat man hier ein Beispiel für die strengste Konsequenz des christlichen Prinzips — die Gottähnlichkeit des Menschen. Diese Immanenz der Äußerung unserer Seele im unmittelbaren Schaffen ist die Stimme, mittels der der Künstler Welten von Tonformen herausspricht in die Wildnis hinein — ein Licht in der Finsternis.

Zu solcher Konsequenz aber wollen die Menschen nicht gern gelangen; meistens sind sie vollkommen blind gegenüber solcher absoluten Selbstbeglückung, schon wegen deren absoluter Vernunft.

Die Körperseele des Kindes ändert sich mit den körperlichen Veränderungen und blüht und verwelkt mit dem Körper. Der Geist wächst mit dem Körper, und wie die Körperseele im Lieben anderer Seelen, der Geist im Verkehr mit anderen Geistern lernt, empfindet er mit unaussprechlicher Freude immer mehr von dem universalen Geist und der universalen Seele. Doch das ist alles noch nicht jener höhere Geist, jene höhere Seele, die selbst von dem guten Willen des Harmonisierens geschaffen ist und bewußt zur Freiheit ausgeführt wird, um des vernünftigen Tuns willen, als ein Mittel, unseren Willen mit dem des Weltwillens zu verschmelzen, denn dies ist die frei gewählte Evolution des Gottes in uns — kraft der Verherrlichung.

Diese höchste Künstlerseele im Menschen wird in dem harmonischen System der Wirbelungen entfaltet, welche das Universum, sowie die universale Berührung des Pianismus verkörpert.

Und wenn Christen entgegen ihrem Grundprinzip des ewigen Lebens auf Erden immer noch sterben, weil sie es versäumen, in sich durch Immanenz in jeder Äußerungsweise jenen unsterblichen Körper und Geist und die Seele selbsttätiger Vernunft zu entfalten, so ist das ihre eigene Schuld; sie haben es sich selbst zuzuschreiben, wenn sie diesen engen Pfad des ewigen Lebens nicht beschreiten, dieser absoluten Liebe zum Schönen, des Himmels ihres innersten Wesens aus dem Wege gehen wollen.

Allein in der Formberührung harmonisch modulierender Mitteilung erreicht man Freiheit. Nur dies schafft freie Verursachung, in und für sich höchsten Zweck. Und da alles Leben nur diese Mitteilung als universale Berührung Gottes ist, da die Menschenstimme Berührung des Menschenwillens auf den Menschenkörper als Toninstrument ist, da das menschliche Gehen gleichfalls der Wille ist, der den Körper durch Raum hindurchführt, und da dies universale Mittel sind, den Willen und die Unsterblichkeit zu evolvieren — aber im persönlichen Sinne nur da, wo die Erkenntnis des Verhältnisses des Menschen zum Welten-Willen vorhanden ist — so wird endgültige Individualität im höheren Musizieren entfaltet: das intelligente Ausüben aller Fähigkeiten des Wesens in der ein-

heitlichen Freiheit unendlichen Formausdrucks, und auch hier nur in der Erkenntnis und dem Aufrechterhalten universaler Verhältnisse. Das heißt das Problem organischen Willens, der Grund schöpferischer Taten sowohl Gottes wie des Menschen, ohne welches von Willensfreiheit, reiner Kunstursache, wahrer Gottesliebe nie die Rede sein kann. Und da dieses Problem noch nicht von den Ästhetikern gelöst war, noch von den Philosophen in die Praxis geleitet werden konnte, und da die Theologen von vornherein diesen schöpferischen Grund des religiösen Willens vermeiden wollten, um die Halbheit eines „rein geistigen", ja rein einseitigen Lebens zu behaupten, und da die Kultur das unendliche, übermenschliche Sehnen der Seele nach dem Göttlichen, Überirdischen, nach solchen schöpferischen Taten als Vereinigung des Menschen mit Gott zu pflegen nicht sich bereit erklärte, so blieb die Wahrheit des Menschensohnes als Schöpfersohnes, des gläubigen Künstlers als Schöpferabbildes in Bezug auf individualen Willen eine leere Behauptung, bis uns Liszt den organischen Willen in der Wirbelproportionierung brachte. Diesen geheimsten Grund menschlicher Göttlichkeit, Quell von Christi-Überzeugung und Bewußtsein erschließt, erhellt, verherrlicht, ja offenbart diese Sonnenberührung eines Liszt.

Wie ich nun so dastand, als Liszts letztes Spiel für mich zu Ende ging, erkannte ich all diese herrliche Gelegenheit zur Selbstindividualisierung. Ich sah das Herz jedes Musikers, das von dieser verborgenen Hoffnung auf freien Ausdruck beleuchtet und geleitet worden ist, in all den Jahrtausenden, die die Menschen sich hindurchgeschleppt haben, ohne doch in ihrer Blindheit zur Harmonie, zu den Proportionswirbeln als Harmonie in der Arbeit zu gelangen. Ich sah noch deutlicher die groben Füße unmusikalischer Materialisten, welche die Brust des Musikers zertreten und versucht haben, dieses Lebenslicht der Hoffnung auf eine intelligente Freiheit künstlerischen Ausdrucks zu ertöten, es aus dem Leben des Musikers zu bannen, indem sie dieses unendliche Sehnen der reinen Musikerherzen abweisen. Sie weisen es mit jenem „guten Egoismus" der hämmernden, seelenlosen Berührung ab, der zuerst seinen eigenen Vorteil sucht und das Gewonnene aufzuscharren weiß, um soziale „Mühelosigkeit" und „zivile" Selbst-

sucht zu fördern. Noch mehr fielen mir die Sünden des Geldes ein, weil dies Passivität der Freude, negatives, „rein geistiges", rein einseitiges, bloß leidendes, aber nicht schaffendes Entzücken fördert.

So sah ich, wie das Musizieren die Stimme des Gottessohnes in den Menschen heißt, das Prinzip des Immanuels in der Welt und im Menschenwillen, und der Weltwille setzte mir dann im Geiste das Ziel: Mittels der Worte dieser Stimme, in der die Menschen gottähnlich werden, nicht aber von dem Brote naiven Tuns und Beobachtens sollst du leben, denn in ihnen kannst du nimmer sterben!

So suchte ich meine Ahnungen des Musizierens als Religion zu bezeichnen in der Immanenz frei schöpferischer Äußerung, wie sie mir Geist und Seele durchfluteten, während ich den Wert meiner letzten Stunde bei Liszt voll erkennen wollte. So strebe ich auch jeden Tag darnach, meine Technik zu idealisieren, um das Element höchster Kunsttätigkeit realisieren zu können: die Schönheit der Berührung, die derjenigen Gottes gleicht, wie er die Welten wirbelt und das Leben schafft, und derjenigen, die von den Händen eines unsterblichen Meisters ausgeht, wie er die Lebensformen als Tongestaltung schafft.

Wir hatten von dem Adagio aus Beethovens großer Sonate gesprochen. Dann spielte Liszt das Adagio aus seiner eigenen Sonate; dann, und wie in tiefster Konzentration, legte er die große Sonate auf, die ich zu unterst in meine Mappe gelegt hatte. Er begann das erhabene Fis-Moll-Adagio zu spielen und ging stets weiter in die Introduktion und durch die Fuge mit all der fast unglaublichen Beherrschung der Grazie, welche den unerschöpflichen Kräften Maß und Ziel wies, mit einer Bestimmtheit in der Regierung, welche den ungeschulten Augen die Mühe verbarg, sie aber dem Eingeweihten offenbarte. Es war eine ewige, Kontraste bildende Harmonie, wie in den ruhigen Ausgleichungen eines Meeresflusses, eine Komplizierung in Formfolgen, von Berührungen des Einwirkens, mit jener Konsequenz, die seinem Spiel die jungfräuliche Selbstverständlichkeit der Wirkung verlieh, welche nur in der künstlerischen Improvisation zu liegen vermag, wo instinktiv-

dialektisch geschaffen wird, schon der Schluß vom Anfang her gefaßt mit aller Inzwischenheit in voraussehenden Vergleichungen rein absichtlicher Entwicklungen.

Liszt hatte sich nun an einen Tisch am anderen Ende des Salons gesetzt und fing mit seinem Notenschreiben an, tief in Gedanken versunken. Als er mit dem Spielen aufgehört hatte, ließ ich mich auf den nächsten Stuhl nieder und bedeckte instinktiv mein Gesicht mit beiden Händen, als Thränen zu fließen begannen. Ich durfte ihn da nicht ansehen, ich fürchtete heftigere Ausbrüche meines überwältigten Bewußtseins. Ich merkte, daß ein innerer unumgänglicher Sturm in mir aufstieg, aus den Tiefen meiner Seele heraus, die gerührt durch die religiösen Motive war, die mich bewegt hatten, als ich darnach verlangte, die Philosophie seiner Berührung als freien Willen zur universalen Mitteilung zu ergründen.

Kaum wissend, was ich tat, stand ich lautlos auf, und wie ein Lichtstrahl, schien es mir, flog ich an ihn heran und küßte das lange weiße Haar und ließ meine Lider sich schließen, indem ich meine Stirn an sein heiliges Haupt zum Abschied drückte. Und ohne ein Wort nahm ich dann meinen Weg zum Park hinaus in den eisigen Schauer, der zunehmend mich versteinerte, mich vom Irdischen physisch entfernte und der Realität des Ewigen näherte.

Ich war von einem dämonischen Geist besessen; auf Flügeln wollte ich mich hinweg ins Unendliche stürzen, um zur Quelle alles Seins zu gelangen und mich der primordialen Seele des selbsttätigen Universalwillens hinzugeben.

Aber ach! Keine Flügel hatte ich. Bloß ein jämmerlicher Sterblicher war ich, der von Gott oder Dämonen oder von mir selbst mitleidslos in das Feuer ewiger Liebe zum Schönen geworfen war — und ich sagte mir: ehe du auf Erden geboren warst, waren deine Flügel in den Flammen verbrannt, als du in den Abgrund der Liebe versinnlichten Lebens dich hineinstürztest. Jetzt bist du wie ein vierfüßiges Tier, deine Arme kennen keine Harmonie — du kannst nicht fliegen. Du hämmerst auf das Klavier, deine Berührung ist eine leere Behauptung, wie bei anderen Pianisten durch Fingerbewe-

gungen eingeübt, von denen wir uns niemals wieder freimachen können.

Liszts Flügel waren nicht so versengt, als er auf die Erde kam; so kann er einen Aufschwung nehmen, aber wir übrigen — niemals!

Zärtlich, liebevoll berührte ich den großen Baum, unter dem wir so oft gesessen, als er mich der ersten langen Unterredungen würdigte, jener Worte, über die Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier, die aus der übersinnlichen Quelle der Natur entspringt und unbegrenzte Wirbel-Systeme zeigt.

Ich ging immer weiter und nahm Abschied von jeder Stelle auf dem Wege zum Belvedere, wo wir uns so oft unterhalten hatten.

Ich bemerkte, daß ich halbbewußt halbzusammenhängende Worte stammelte, die mich trösten zu wollen schienen.

Und wenn keiner diese Kunstquelle der Unsterblichkeit versteht? — was macht das aus! Und wenn keiner daran glaubt? — das ändert nichts! Und wenn ich es auch niemals ausführen kann? — nun das ändert an der Wahrheit gar nichts! Wenn jeder es verlacht? — das ist bloß sein eigener Schaden! Und wenn ich nun nach dem Tode nicht Flügel bekomme, um in solch einen Himmel zu fliegen, um solch ein eigenes Universum eigenen Willens schaffen zu können und so ein Gott selbst zu sein? — Doch das alles hat ja mit der Freiheit selbst gar nichts zu tun! Das ändert nicht im geringsten etwas an der Natur und Tatsächlichkeit des Göttlichen eines jeden Freiheitsausdrucks — und so kannst du dich am besten beruhigen und einsehen, daß es weit mehr wert ist, diese Freiheit des Harmonienschaffens verstanden zu haben, sie sogar als Freiheit eines anderen Menschen zu erkennen, als ihr Wesen überhaupt nicht erfaßt zu haben. Das ist doch viel besser, als wenn man das Leben so hinschleppen muß, wie die meisten andern Menschen es tun, ohne ihr Verhältnis zur Harmonie der Sphären zu empfinden, und die nicht zu der Überzeugung kommen können, daß Freiheit etwas ganz anderes ist als die Aufhebung allseitigen Mühens.

So lief ich immer weiter in die Nacht hinein, durch die Nacht — irgend wohin — oder nirgends — das machte nichts — denn die große Weltseele umfaßte mich und meine Seele erinnerte

sich wieder, wie sie das Leben erkannte in der Melodie des Universums, gestimmt zu den fernsten Sternen, bevor ich, wie eine spannungslose Saite, nach unten hier auf die Erde fiel. Und so verlor ich meine Selbstführung, in das Überweltliche versenkt!

Diese erhabene Stimmung, die mich erschauern machte, die Vereinigung mit dem Überweltlichen, hatte Liszts letzte Leistung mir beschert, eine unaussprechliche Wirklichkeit, die ich hier in Bildern darzustellen versuchte.

Und etwa auf diese Weise soll mein Geist von Erden endlich hinwegfliegen, und ich werde mich in die universalen Harmonien zu versenken wissen. So soll die absolute Wahrheit der Schönheit, das Harmonienwirbeln als Prinzip, als Geist, als erhabenster Quell aller Welten und Worte, graziöser Weisen und zarter Erinnerungen mich auf ewig an den Busen des Vaters, des Allumfassers legen; ich werde in diesen Grundton meines Grundwesens aufgelöst, und ich werde ohne Ende zu dieser ewigen Einigung aufsteigen, nunmehr gebunden-frei, während das Untüchtige der Glieder dieses Erdenkörpers dann schon längst vergessen sein wird. So trete ich in den Himmels-Chor ein, so werde ich himmlische Harmonien verschmelzen. So ist der Tod, da er die Tür öffnete, durch das reine Musizieren zu einem ersehntesten Menschenaugenblick erhöht.

Endlich brach der Morgen herein, doch ich lief nur hinan, bis ich auf den Knieen die aufgehende Sonne begrüßen konnte und vor jenem Quell unserer Weltgruppe meinen Abschied nehmen von diesen heiligen Stunden der Konzentration auf das Thema des Lebens, dessen Unendlichkeit und des Strebens der Menschen, daran teilzunehmen.

Es wurden mir die Worte meines Gottesgrußes mit den Jahren stets ziel- und quell-bewußter. Zu seiner Allmacht Freude wirkte Gott und webte diese Worte zur Wonne meines Wesens, meines Bewußtseins mir ein, und ich sprach zur Sonne:

> O Gott meines Lichtes und Lebens, Quell meiner Tage und Taten! Dein Herz läßt das heilige Feuer meines Willens ausströmen, Du herrlicher, himmlischer, ewiger Born. Springquell alles faßlichen Lebens, o könnte ich meine Liebe und Dankbarkeit in Dich versenken! Ja

wahrlich, ich will die Einheit meines Wesens, die Du mir verliehen hast, anbeten! Mit meinen Armen hier und jetzt sowie in meiner Kunst will ich Dir in den Zahlen der Harmonie den Weihrauch meines verzückten Aufnehmens und Wiederstrahlens hinauswirbeln, vorwärts und empor, hinein und immer weiter durch den Raum, selbst bis in die verborgensten Tiefen Deines innersten göttlichen Herzens. Denn dies ist das Wesen der Liebe, dies ist das Wesen Gottes, die Wahrheit bewußten Seins: und in dieser Liebe des Lichtes, der Harmonie, bin ich mit dem Urquell alles Lebens Eins, bin ich mit Gott in der Liebe Eins. So hat mein Leben endlich die erhabene Bestimmung seiner Schönheit gelernt, denn meine Kunst hat sie mich gelehrt, meine Kunst ist aus Dir geboren, ja, meine Kunst soll mich speisen, dieses Brod der Schönheit, welches auch der Leib und das Blut Gottes ist, den ich darin mit meinen Augen erblicke und mit meinen Händen berühre, und mit meinem eigenen freien Willen wieder erschaffe, diese endlose, unaufhörliche Wirbelproportionierung der Unsterblichkeit, dieser Geist und Körper des ewigen Lebens.

Du, o Körper des Lichtes, Du bist der Logos, das Leben der göttlichen Liebe, Substanz alles Daseins; und die Wahrheit des Körpers meines Lebens ist Eins mit Dir, und selbst in meiner Kunst folgt mein Wille Deinem Weg; die Harmonie dieser Kunst selbst ist göttliche Liebe!

Die Form des Transzendentalen, eben der Harmonie des Schönheitsgeistes wurde immer deutlicher in meiner Seele: als Freiheit harmonischer Tätigkeit, als ersehnte Äußerung einer organisierenden Berührungstechnik, welche die Seelenformen der Rhythmenmaße des Klaviermusizierens verwirklichten.

Ich erkannte dieses als das höchste Ziel menschlichen Strebens, als die höchste Offenbarung des Universalprinzips und als das beste und reinste Mittel, den Menschen die Liebe zum Göttlichen einzuflößen, das Verständnis von Gott in seinem substantiellsten Wirken zu erwecken.

Diese Zauberform des Schönen bannte, ja quälte mich förm-

lich. Eine große weiße Lilie hielt sie in ihrer Hand, deren Aroma mich betäubte und zugleich belebte. Und all die zwanzig Jahre hindurch, die zwischen jenem Tage und dem heutigen liegen, wie verlockend öffnet sie mir ihre Arme, wie berauschend umschwebt sie den Schleier ihrer himmlischen Form; sie neckt mich, indem sie sich zu mir hineigt mit ihrer unbeschreiblichen Magie. — Du mitleidsloses Wesen, erbarmungslose Königin, gegen meinen geringsten Vorwurf kalt, streng und starr wie eine Göttin, die mir befiehlt, immer noch reinen Diensten zu obliegen.

Und dann, ach, wie selten kann ich meine Arme übernatürlich herausstrecken, mich in ihr zu befestigen, mich an ihren Busen zu schmiegen, und meine Form ganz mit der ihrigen verschmelzen; wenn mein Glück so in der Selbstverneinung absolut ist, wenn mein Wille frei ist in den Harmonie-Entwicklungen meiner Kunst, dann sehe ich wieder dem Allvater voll in die Augen, dann erkenne ich meine Identität und unsterbliche Vereinigung mit der Quelle des Anfangs und des Endes des Universums.

deren
vanzig
utiger
chend
neckt
treib-
slose
und
inen

lich
sen
ver-
ab-
k-
oll
b-
es

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley